الأدب المقارن

الدكتور/ محمد غنيمي هلال



الأَدَبُ المُقَارَنُ

الدكتــور

محمد غنيمى هلال



اســم الكتـاب: الأدب المقـارن.

المـؤلـف: د. محمد غنيمى هلال.

إشراف عـام: داليـا محمد إبـراهيم.

تاريـخ النشر: الطبعـة التاسعة - أكتوبر 2008م.

رقـم الإيـداع: 2003 / 13070

الترقيم الدولى: ISBN 977-14-2345-2

الإدارة العامة للنشر: 21 ش أحمد عرابى - المهندسين - الجيزة
ت: 33466434(02)-33472864(02) فاكس: 33462576(02) ص.ب: 21 إمبابة
البريد الإلكترونى للإدارة العامة للنشر: publishing@nahdetmisr.com

المطابع: 80 المنطقة الصناعية الرابعة - السادس من أكتوبر
ت: 38330287 (02) - 38330289 (02) - فـاكس: 38330296 (02)
البريد الإلكترونى للمطابع: press@nahdetmisr.com

مركز التوزيع الرئيسى: 18 ش كامل صدقى - الفجالة - القاهرة - ص. ب: 96 الفجالة - القاهرة.
ت: 25909827 (02) - 25908895 (02) - فـاكس: 25903395 (02)

مركز خدمة العملاء: (02) 25909827
البريد الإلكترونى لخدمة العملاء:
customerservice@nahdetmisr.com
البريد الإلكترونى لإدارة البيع: sales@nahdetmisr.com

مركز التوزيع بالإسكندرية: 408 طريق الحرية (رشدى)
ت: (03) 5462090
مركز التوزيع بالمنصورة: 13 شارع المستشفى الدولى التخصصى - متفرع من شارع عبد السلام عارف - مدينة السلام
ت: (050) 2221866

موقع الشركة على الإنترنت: www.nahdetmisr.com



أسسها أحمد محمد إبراهيم سنة 1938

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم الطبعة الثالثة

لا تزال مكانة الأدب المقارن فى جامعاتنا أقل كثيراً مما نأمل إذا نظرنا إلى ما يناظرها فى جامعات الأمم الأخرى التى تعنى بهذا النوع من الدراسات الفنية الإنسانية معاً . فمنذ زمن طويل ، تعنى هذه الجامعات بعلم الأدب المقارن والدراسات المقارنة ، كما أوضحناه ودعونا إليه فى هذا الكتاب .

على أن ما لقيته الطبعة السابقة التى ظهرت فى العام الماضى من هذا الكتاب من قبول طيب من كثير من نقادنا ونقاد البلاد الشرقية ، ومن إقبال من القراء ، يبشر بما نتوقعه لهذه الدراسات فى بلادنا من نمو وازدهار . وقد اقترن ذلك باهتمام كثير من الكليات الجامعية لدينا بإدخال هذا العلم فى مناهج الدراسة بها ، إيماناً بأنه جوهرى للدراسات الأدبية ، وتلبية منها لمطلب من مطالب الحياة العقلية والفنية معاً ، مما يدل دلالة قاطعة على أنا بدأنا نستجيب إلى نداء الوعي القومى العربى الحديث الذى لم يكن يوماً أقوى مما هو عليه الآن ، وقد أخذ يبحث فى شتى ميادين الحياة العلمية والفنية عما يدعمه . وأقوى وسيلة لدعمه أن يتصل بالتيارات الفكرية والفنية والعالمية اتصالاً لايغذى به أصالته ، ويواصل سيره فى مجالات التطوير والتجديد .

وقد عرف بندتو كروتشيه الأدب المقارن بأنه « اسم جديد لنوع من الخبرة هى موضع التبجيل على مر العصور » . وفى الحق كثيراً ما أفاد الكتاب والنقاد من نتائج بحوث الأدب المقارن ومن مصطلحاته الفنية دون أن يكونوا من المتخصصين فيه . فالدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التى من شأنها أن تزدهر فى عصور النهضات ، ويقظة الوعى القومى والإنسانى . ولهذا ظهرت فى صورتها البدائية حين نهض الأدب اللاتينى على أثر اتصاله بالأدب اليونانى فى القديم ، وتبلورت بذورها الأولى فى عصر النهضة الأوروبية ، فتمثلت فى نظرية جديدة أطلق عليها كتاب

عصر النهضة : نظرية المحاكاة ، على نحو ماشرحنا فى الكتاب ، واقترنت بالنزعة الإنسانية لذلك العصر ، ثم أصبحت فى العصر الحديث علما أصيلا ذا فروع كثيرة فى جامعات العالم ، نتيجة حتمية لتأصل النزعة الإنسانية فى هذا العصر .

ولا شك أن لنهضتنا الحاضرة ، ووعينا القومى الجديد ، أثراً بالغاً فى أننا بدأنا نعنى بهذه الدراسات ، ونأخذها مأخذ الجد ، كما أخذ الجمهور يقبل عليها ، ليتعرفها ويفيد منها .

وإلى جانب مايزودنا الأدب المقارن به من تغذية شخصيتنا القومية ، وتنمية نواحى الأصالة فى استعداداتنا ، وتوجيهها توجيهاً رشيداً ، وقيادة حركات التجديد فيها على منهج سديد مثمر ، وإبراز مقومات قوميتنا فى الحاضر ، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية من التراث الأدبى العالمى - إلى جانب ذلك كله ، تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى ، هى الكشف عن أصالة الروح القومية فى صلتها بالروح الإنسانية العامة فى ماضيها وحاضرها . فمن المسلم به أن أعمق مايشف عن روح الأمة هو أدبها ، كما أنه لايكشف شىء عن وحدة الروح الإنسانية - فى جهدها الدائب فى سبيل التحرير والسلام وإقرار حرية الفرد والأمة - مايشف الأدب الإنسانى كله . ومعرفة كلا الأمرين حق المعرفة تتوقف على معرفة الآخر : فلا يستطاع تقويم الأدب القومى حق التقويم ، ولاتوجيهه خير توجيه ، إلا بالنظر إليه فى نسبته إلى التراث الأدبى الإنسانى جملة ، كى يتاح له أن يقوم بوظيفته الإنسانية من ثنايا قوالبه الفنية ، وأن يؤكد القيم الحضارية بتأديته لرسالته القومية والوطنية .

وقف شاعر الهند : رابندرانات ناجور ، عام ١٩٠٨ م ، فى جامعة جادافيور فى كلكتا ، يتحدث عن الرسالة الإنسانية للأدب المقارن ، ونقتطف من حديثه هذه العبارات :

« دعيت لأتحدث فى موضوع ما تسمونه بالإنجليزية : الأدب المقارن Compurative Literature وما أحاول أن أقوله ينحصر فى أمر واحد : فكما أن الأرض ليست مجموع قطع من مساحات تمتلكها الشعوب المختلفة ، والاعتداد بالأرض على أنها كذلك لايمكن أن يصدر إلا عن إدراك الزراع والفلاحين ، فكذلك

الأدب : ليس مجرد مجموع أعمال أدبية صاغتها أيدى الكتاب المختلفين . على أن كثيراً من بيننا يفكرون فى أمر الأدب على الطريقة التى سميتها طريقة الفلاحين فى أمر الأرض . ومن هذه الإقليمية الضيقة علينا أن نقوم بتحرير أنفسنا ، فعلينا أن نجاهد كى ننظر فى عمل كل مؤلف بوصفه كلا ، وننظر فى هذا الكل بوصفه ـ جزءاً من خلق الإنسان العالمى ، وننظر إلى هذا الروح العالمى فى مظاهره من خلال الأدب العالمى . وهذا هو ما آن لنا الآن أن نفعل » .

وليس هذا سوى جانب من جوانب رسالة الأدب المقارن الخطيرة الشأن فيما يخص الوعى القومى والوطنى والفنى والإنسانى جملة ، مما حاولنا أن نوضحه وندعو إليه ونلح فى الدعوة ، فى هذا الكتاب .

وقد وضحنا ، فى مقدمة الطبعة الثانية من هذا الكتاب ، أننا زدنا فيها كثيراً عن الطبعة الأولى حتى يمكن أن تعد الطبعة الثانية منه كتاباً جديداً . وقد زدنا فى هذه الطبعة كذلك ، ونقحنا فيها ، على أن هدفنا فى هذه الطبعات كلها لم يتغير ، ألا وهو الدعوة إلى العناية بالدراسات المقارنة والإسهام فيها ، وتشجيعها . حتى تؤتى أثرها المرجو الذى نحرص كل الحرص على توكيده وإقراره والاستزادة منه لدى من يستمعون القول فيتبعون أحسنه .(١)

محمد غنيمى هلال

---

(١) تم إرفاق مقدمات الطبعات المختلفة التى كتبها المؤلف فى حياته لهذا الكتاب علماً بأن الكتاب قد صدر فى طبعات أكثر من عدد المقدمات المذكورة . . الناشر .

تقديم الطبعة الثانية

يتضح لكل من له إلمام بتواريخ الآداب الكبرى أنها في حركة دائبة نحو اتجاهين : الخروج من حدود لغاتها للاتصال بالآداب الأخرى تؤثر فيها أو تستهديها ثمراتها ، ثم الرجوع إلى ذات نفسها ، تهضم ما استمدته ، لتغنى به ، وتكمل ، وتتجدد فى أجناسها الأدبية ، وتنهض فى نواحى التصوير الفنية والإنسانية ، وكلما كان الأدب قويا فتيا كانت هذه الحركة أوضح وأقوى .

وعصر النهضة فى كل أدب يتسم بهذه السمة ، إذ يمتد فى الآداب الأخرى ، ويتصل بالتراث الأدبى العالمى يفيد منه ثمرات العباقرة من بينه ، ليكمل تراثه القديم بهذه الثمرات الخالدة . ولا ينطوى أدب على نفسه ، فى عصر من عصوره ، إلا أصابه الوهن والذبول . وهذه ظاهرة عامة تبعتها الآداب كلها فى تاريخها الطويل . فهى من طبائع الأشياء التى لاتقف فى سبيلها صيحات المعوقين . ولكل أدب عصور نهضاته التى تقدم فيها الركب الأدبى العالمى فى حركته الدائبة . فقد نهض الأدب اللاتينى باتصاله بالأدب اليونانى ، وقاد الأدب الإيطالى والأسبانى الآداب الأوروبية الأخرى فى عصر النهضة ، وساد الأدب الفرنسى فى العصر الكلاسيكى ، وكانت الصدارة للأدبين الإنجليزى والألمانى بين الآداب الأوروبية فى أواخر القرن الثامن عشر . وفى العصور الحديثة ، تعاونت الآداب الكبرى كلها فى تبادل ظواهر التأثر والتأثير ، حتى لم يعد فى العالم كاتب أو ناقد ذو مكانةلا يعرف عن الآداب الأخرى فى ميدان تخصصه مايستطيع به أن ينتج أدباً أو نقداً يعتمد بهما .

ولأدبنا القومى العربى كذلك عصور نهضاته وصدارته . فقد أفاد من الأدب اليونانى والفارسى فى عهوده القديمة ، واتصل بالآداب الأوروبية فى العصور الوسطى يغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية فى ميدان الشعر وقصص الفروسية والحب ، ثم اتصل بها كذلك فى عصور النهضة ، وفى العصر الرومانتيكى . وتصدر مجالات تجديد كثيرة فى الآداب الإسلامية ، وخاصة الأدب الفارسى . وفى العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوروبية وامتاح من موارد التجديد فيها ينشد الكمال فى نواحيه الفنية والإنسانية .

وهذه التيارات الأدبية العالمية هى مجال بحوث الأدب المقارن . ومحورها دائماً الأدب القومى فى صلته بالآداب العالمية وامتداده بالتأثير فيها وإغنائها أو بالتأثير بها والغنى بسببها . وللأدب المقارن ـ إلى جانب أهميته فى جلاء نواحى الأصالة فى الأدب القومى ـ أهمية أخرى لاتقل عن تلك خطراً . وهى التعمق فى الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته فى الأدب القومى والآداب العالمية . ثم أن الأدب المقارن ـ مع ذلك ـ أساس لاغنى عنه فى النقد الحديث . فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفى هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتعبه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعهاً ، حتى ليسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة فى جلاء جوانبه واستكمالها . وجامعات العالم الكبرى تعنى العناية كلها بالأدب المقارن وبحوثه ، وتفيد بما أثمر من أسس فنية ناضجة فى النقد الحديث . وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق فى النظر إلى الأدب القومى ، لتقويمه حق التقويم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفادتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد فى آدابهم توجيها رشيداً على هدى ماتسير عليه الآداب العالمية .

وقد كانت هذه الحقائق كلها نصب عينى وأنا بسبيل إعادة طبع كتابى هذا : «الأدب المقارن» . ففى الطبعة الأولى منه اقتصرت عن التعريف بالأدب المقارن ومناهج بحوثه ، مع أمثلة عامة توضح ماشرحت ، ولكننى فى هذه الطبعة تعمدت ، مع ذلك ، إلى التوسع فى شرح صلات أدبنا العربى بالآداب العالمية فى نواحيها المختلفة واستقصيت ـ أو كدت ـ بيان هذه النواحى العامة . وطبيعى أنى لم أتعمق فى كل مسألة من مسائلها ، لأن التعمق فى دراسة كل مسألة منها لايتسع له مجال كتاب واحد [1] .

وكانت غايتى أن أجلو جميع المنافذ التى أطل منها أدبنا العربى على الآداب العالمية الأخرى على مر العصور ، فى ناحيتى إفادته إياها والاستفادة منها ، مع بيان

---

(١) ويكفى أن أضرب مثلا بالحياة العاطفية فى الأدبين : العربى والفارسى ، فقد تحدثت عنها فى هذا الكتاب فى بضع صفحات ، وتطلب استيفاء شرحها شرحاً مقارناً أن أؤلف فيها كتاباً آخر هو : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

الاتجاهات العامة فى كل مسألة ، والإشارة إلى مراجعتها التى تعين على التعمق فيها لمن يريد الاستزادة . وجلوت ذلك من خلال شرحى لطبيعة سير الآداب العالمية ، ومناهجها فى التجديد ، وطرائقها فى نشدان الكمال عن طريقى التأثير والتأثر ، أحاول بذلك أن أساعد على دعم الوعى الأدبى والنقدى ، وإرسائه على أسس سليمة ، حتى نعرف حق المعرفة موقفنا من الآداب العالمية ، وما يجب أن نسلكه تجاهها حين نرد من مواردها . فلا نقف دون الورد وقوف العاجزين المتخلفين ، ولاننسى فيه أصالتنا القومية والوطنية ، فنكون كمن يريد أن يرتوى من نهر فيغرق فيه ، شأن الجاهلين من أدعياء التجديد : لأدعيائه الحقيقيين .

وهذا الكتاب - بعد ذلك - بمثابة دعوة إلى الاهتمام بالدراسات المقارنة فى معاهدنا وجامعاتنا . وهى دراسات تعنى جامعات العالم الكبرى بها كل العناية . بل أن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب فى مرحلة التعليم الثانوى الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء فى ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا - لعام ١٩٢٥ م هذه العبارة التى ننقل ترجمتها هنا لأهميتها : «والذى يهمنا حقا أن يعرف التلميذ . . شيئا من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى - فيما بعد - بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته» . ولهذا نعتقد أن جامعاتنا فى حاجة ماسة إلى التوسع فى علم الأدب المقارن لأهميته فى الدراسات الأدبية الحديث ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على جوانب أصالة أدبنا ، وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة فى عصر نهضتنا الحاضرة التى فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية فى مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحى التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .

محمد غنيمى هلال

تقديم الطبعة الأولى

موضوع هذا الكتاب : « الأدب المقارن » ، وهذا التعبير ، كما تراه مكون من كلمتين هما : الأدب والمقارن .

أما الأدب فكثيراً ما اختلف الباحثون فى تعريفه وطال جدالهم فيه . ولسنا بصدد مناقشة هذه التعريفات والمفاضلة بينها ، ولكن مهما يكن بينهم من اختلاف فهم لايمارون فى توافر عنصرين فى كل مايصح أن نطلق عليه أدباً ، هما : الفكرة وقالبها الفنى ، أو المادة والصيغة التى تصاغ فيها . وهذان العنصران يتمثلان فى جميع صور الإنتاج الأدبى : سواء أكان تصويراً لإحساسات الشاعر وخلجات نفسه تجاه عظمة الكون وما فيه من جمال وأسرار ، وحيال آلام الإنسانية وآمالها ، أم كان تعبيراً عن أفكار الكاتب فى الإنسان والمجتمع . وسواء كان ذلك الإنتاج الأدبى رسالة أو مقالة ، أم مسرحية أو قصة ، يدعو فيها الكاتب أو الشاعر إلى فلسفة فى الحياة ، أو يحلل شخصيات أبطاله ، عن طريق الكشف عن الحقائق ، وتصوير النماذج الإنسانية تصويراً يكفى فيه عرض حالات النفس فى مواقفها المختلفة للإيحاء بالأفكار ، بل لترجمة هذه الأفكار إلى مشاعر وعواطف وأعمال ، فلا يتطلب من الأديب أن يفكر فيتعمق فى التفكير حتى يضل بقرائه فى متاهات الفلسفة ومعميات الأفكار المجردة ، ولا أن يبحث فيستقصى نواحى البحث فى تحليله لكل حالات النفس ونواحى المجتمع . لانكلف ذلك ، لأن رسالته يكفى فيها أن تصور الفكرة تصويراً فنياً يجذب إليها القراء . ويجلوها فى أذهانهم ، ويسجلها فى وعيهم ، إذ تتخذ من صياغتها الفنية طريقها إلى القلوب ، ومن هنا يكتب لها الرواج والانتشار ، ثم الدوام والخلود . فعنصر المادة والصياغة فى الأدب مقومان من مقوماته . وهما له كالجسد والروح للإنسان : سواء قدمت أحدهما على الآخر أم اعتبرتهما كليهما على سواء[1] . ويعنى النقد بدراسة هاتين الناحيتين للأدب القومى ، فيدرس هذا الإنتاج فكرة وأسلوباً ،

---

(١) أصحاب الدعوة إلى الفن للفن لا يغفلون جانب الفكرة فى أدبهم بل إن منهم من يدعو إلى العناية بالناحية الفنية رغبة المزيد فى إيضاح الفكرة وشرحها . راجع مثلا :

ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires, pp. 235-242

R. Dumesnil : G. Flaubert. pp. 411, 427.

ويكشف عن العوامل النفسية فى حياة الكاتب وثقافته وصلة ذلك بإنتاجه ، كما يكشف عن العوامل الاجتماعية ، فيبين منزلة هذا الأدب فى المجتمع الذى نشأ فيه ، ومكانة الأديب بين سابقيه ولاحقيه من بنى قومه .

وأما كلمة « المقارن » فلا يقصد بها هنا المقارنة بمعناها اللغوى - وسنوفى فى القول فى هذا عندما نعرف الأدب المقارن فى هذا الكتاب - بل يجب أن يلحظ فيها المعنى التاريخى ، وبذا يكون الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجية عن نطاق اللغة القومية التي كتب بها .

ولقد كان يظن فى بادىء الأمر أن من العسير بل من المستحيل تحقيق هذا النوع من الدراسة ، لأن الناحية الفنية تعتبر مقوما من مقومات الأدب ، وهى ناحية خاصة بالعرض والصياغة ، واللغة فى ذلك دورها الذى لاينكر . فاللغات ، إذن ، حدود حصينة تحول دون انتقال الأفكار فى صورها الفنية . وقد كان هذا الظن عقبة كأداة فى سبيل العناية بالدراسات الأدبية المقارنة ولكن سرعان ماتبدد حينما تبين الباحثون أن من الحقائق التى لامجال لأدنى شك فيها أن الآداب فى مختلف الأمم تتبادل فيما بينها علاقات التأثير والتأثر على الرغم من اختلاف اللغات التى كتبت بها ، ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيراً ماتتناظر وتتكافأ فى معظم اللغات ، وإلا لما تيسرت الترجمة[١] ، ولما لقى كبار الكتاب حظاً وإعجاباً بهم فى مختلف اللغات ، ولما نسجت الآداب الحديثة على منوال الآداب القديمة ، كما كانت عليه الحال مثلا فى أوروبا فى عصر النهضة . هذا إلى أن الأدب المقارن لايعنى بدراسة ماهو فردى فى الإنتاج الأدبى فحسب ، بل يعنى كذلك بدراسة الأفكار الأدبية ، وبالقوالب[٢] العامة التى هى هذا مما يجد سبيله إلى القلوب فى مختلف اللغات [٣] .

وفوق هذا قد تجد الناحية الفنية سبيلها للخروج من نطاق الأدب القومى والتأثير فى الآداب الأخرى . فقد تتبادل الآداب التأثر فى النواحى الفنية للصياغة فى الشعر والنثر . كما سيتاح لنا شرح ذلك أثناء دراستنا لموضوع الأدب المقارن فى هذا الكتاب[٤] .

---

(١) حقاً إن الإنتاج الأدبى يفقد بعض روعته حين يترجم إلى لغة أخرى ، لأن له فى لغته الأصلية مزايا لا تتذوق إلا فيها . ولهذا أوجبنا على دارس الأدب المقارن أن يعرف اللغات التى يقارن بين آدابها . انظر هذا الكتاب حيث نتكلم عن عدة الباحث فى الأدب المقارن .

(٢) كالقصة والمسرحية مثلا فى قواعدهما الفنية ، وهو ماسنطلق عليه كلمة الأجناس الأدبية .

(٣) انظر : R . de Synthese .1920, pp . 23 -24

(٤) انظر هذا الكتاب فصل الأجناس الأدبية والصور الفنية والأسلوب .

وكتابنا هذا يجوز لنا أن نسميه : « المدخل لدراسة الأدب المقارن ، أو « الأدب المقارن . ومناهج البحث فيه » . لأنى لم أقصد فيه إلى دراسة مسألة خاصة من مسائل الأدب المقارن ، بل أردت عرض موضوعه إجمالاً . وجعلته قسمين : شرحت فى القسم الأول منه معنى الأدب المقارن . وتاريخ نشأته . والوضع الحالى لدراسته فى أوروبا . مع دعوة لإقرار منهج منظم له بالجامعات المصرية ، ثم عرضت ميدان البحث فيه عرضاً سريعاً . وخصصت القسم الثانى لفروع الدراسات فى الأدب المقارن وطرق البحث فيها . وتوخيت أن أضرب أمثلة لمسائل البحث . لمجرد شرح ماسقت من توجيهات عامة ، دون أن أقصد إلى استيعاب شرح هذه المسائل التى قد يستغرق بحث كل منها كتاباً أو كتباً . ولم أتردد فى ذكر أمثلة قد تكون جد معروفة لمن درسوا الآداب الغربية وتخصصوا فيها ، لأنها قد تكون مجهولة عند غيرهم . وقد عمدت فى شرحى للأفكار العامة إلى اختيار مايوضحها من أمثلة خاصة بعلاقات الأدب العربى بالآداب الأخرى ما وجدت إلى ذلك سبيلا ، عسى أن يكون فى ذلك حافز وتوجيه لمن يريدون المشاركة فى مثل هذه البحوث . لما لها من جدة وطرافة وأهمية بالغة .

فإذا وجد هذا الكتاب سبيله إلى ترغيب الباحثين فى هذا العلم من علوم الأدب ، وإلى الدعوة إليه ، وإلى شىء من التوجيه العام فى بحوثه ، كان ذلك حسبى على التوفيق من دليل ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمى هلال



الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علماً من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأناً وأعظمها جدوى .

وقد كثر الخطأ فى تحديد هذا المفهوم فى دراسته عندنا حتى اليوم ، وفى نشأته فى كثير من الأمم ، مما كان سبباً فى تعثر خطأ الدراسة فيه ، وتنفير كثير من الدارسين عنه وتضليل الناس فى جدواه . ولذا نرى من الضرورى أن نبدأ بتحديد معالمه وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخى . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب فى لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، فى حاضرها أو فى ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التى تعالج أو تحاكى فى الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس فى آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط مابين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب : ثم مايمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر فى أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هى اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربياً مهما كان جنسه البشرى الذى انحدر منه . فلغات الآداب هى مايعتد به الأدب المقارن فى دراسة التأثير والتأثير المتبادلين بينها .

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، نلحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذا كان أولى أن يسمى : « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الأدب المقارن» ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهى تسمية ناقصة[1] فى مدلولها ، ولكن إيجازها سهل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى[2] .

---

(١) ما أشبه هذا النقص فى التسمية بتسمية «المذهب الرمزى» فى الأدب ، وكان الأول أن يسمى «المذهب الإيحائى » لأنه فى جوهره ، بحث فى فن الإيحاء وفلسفته فى الشعر ، كما لحظ ذلك لويس كازاميان فى كتابه .
Symbolisme et Poèsie : Paris, 1947 . PP . 9- 10 .

وقد كان لتسمية المذهب الرمزى بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة فى فهمه تشبه الخطأ فى فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحاً وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسى الكبير «سانت بوف» Sainte - Beuve عام ١٨٦٨ انظر :
R. de L ittèrature Compsrèe, 1921 . PP . 7 - 9

والأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد فى معناهما الحديث ، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومى . وكل أدب قومى يلتقى حتما فى عصور نهضاته بالآداب العالمية ، ويتعاون معها فى توجيه الوعى الإنسانى أو القومى ، ويكمل وينهض بهذا الالتقاء ، ولكل مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد ، لأنه يستلزم ثقافة خاصة ، بها يستطاع التعمق فى مواطن تلاقى العالمية . وإنما يستعين النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التى تأتى ثمرة التعمق فى دراسة الصلات الأدبية العالمية فى ذاتها .

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية فى الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثر الكتاب فى الأدب القومى بالآداب العالمية . وما أغزر جوانب هذا التأثر ، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب فى كل دولة . وهذا هو ماعبر عنه الناقد الفرنسى « فيلمان »Villemain« فى محاضراته فى السربون عام ١٨٢٨ م بأنه : « السرقات الأدبية التى تتبادلها كل الدول »[١] على الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج فى دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسى « چون چاك أمبير » J. J : Ampere من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال فى محاضراته فى السربون عام ١٨٣٢ م : « سنقوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التى بدونها لايكمل تاريخ الأدب »[٢] .

وقصداً إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه ، نقف عند مفهومه ، لنخرج ما أقحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة ، ثم نحدد ذلك المفهوم فى أوسع معانيه ، فندخل فيه مايتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ماسبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لايعد من الأدب المقارن فى شىء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية

---

(١) انظر : R. de Synthèe Historique. 1920. P .4.

(٢) R. de Littèrature Comparèe, P. 8.

حتى يؤثر أحدهم فى الآخر نوعاً من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلا ألف الكاتب الفرنسى الكبير « ستاندال » Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتاباً عنوانه : (راسين وشكسبير)[1] . لمقابلة الأصول التقليدية فى مسرحيات « راسين » بوجوه الإبداع فى مسرحيات « شكسبير » . ويتخذ هذه المقابلة وسيلة للإشادة بأصالة «شكسبير» وبدراسته « القلب الإنسانى فيما له من قوانين إنسانية خاصة به . وفيما يقوم أمامها من عقبات . ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكمية : منتصراً بذلك للرومانتيكيين ويتخذ « راسين » مثالاً للشعراء عبيد القواعد حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التى ينتصر لها من مسرحيات « شكسبير » ، والكتاب بذلك ذو قيمة فى فهم الدعوة الرومانتيكية التى اتخذ « شكسبير » و « راسين » تعلة للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك فى فهم كاتبه نفسه وما له من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن لا فى منهجه ، ولا فى موضوعه ، إذ ليس بين « شكسبير » و«راسين» من صلة تاريخية . والأمر كذلك فيما يعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الإنجليزى : « ملتن » Milton (١٦٠٦ - ١٦٧٤) وبين أبى العلاء المعرى (٣٦٣ هـ - ٩٧٣ م - ٤٤٩ هـ - ١٠٥٧ م) لأن كليهما كان أعمى ، وأنتج خاضعاً لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين . وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست لها قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل فى حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابهها أو تقاربها دون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أى نوع كان . قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقوية الملاحظة وللإحاطة بمعلومات كثيرة ، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد فى باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات فى أغلب صورها عقيمة ، لأنها لاتشرح شيئاً ، بل تقوم على نوع من الترف العقلى : أساسه جمع معلومات لانظام فيها ولا قاعدة لها . ولا يجمع بينها إلا مجرد مايبدو من تشابه . ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التى أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات ، ومجرى الإلمام بمعلومات والاطلاع على النصوص ، لأننا لانقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخى ، وكيفية انتقالها من لغة إلى

(١) Racine et Shakespeare وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ - الجزء الثانى عام ١٨٢٥ .

أخرى ، وصلة توالدها بعضها من بعض ، والصفات العامة التى احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر . ثم الألوان الخاصة التى فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومنها ترجى الفوائد التى يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التى لاتشرح شيئاً . والتى تبقى غامضة لايوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز فى ضآلة قيمتها « مجهود أستاذ فى علم الأحياء ينفق وقته فى شرح التقارب شكلاً ولوناً بين زهرة وحشرة » (١) .

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن مايعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن فى شىء - طبقاً لما قدمنا - ما يساق من موازنات فى داخل الأدب القومى الواحد سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا .

فالموازنة بين أبى تمام والبحترى أو بين حافظ وشوقى فى الأدب العربى ، وكذا الموازنة بين « كورنى » Gorneille و « راسين » أو بين « بسكال » Pascal و«مونتينى» Montaigne أو بين « راسين » و « فولتير » فى الأدب الفرنسى ، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومى ، لأن مثل هذه المقارنات - على أهميتها وقيمتها التاريخية أحياناً لاتتعدى نطاق الأدب الواحد ، فى حين أن ميدان الأدب المقارن دولى يربط أدبين مختلفين أو أكثر .

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاسعداد والمواهب للكاتب فى علاقاته مع سابقيه من أبناء أمته . وكثيراً ماتسير على وتيرة واحدة وفى حدود ضيقة ، كدراستنا للحريرى وتأثره ببديع الزمان الهمذانى ، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين فى الأدب العربى . أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها فى الأدب العربى وتطورها فيه ، ثم انتقالها للأدب الفارسى وحظها منه . أو ندرس موضوعاً كموضوع « مجنون ليلى » فى الأدب ، وكيف تطور فى الأدب الفارسى وبعده عن ميدان الحب والغزل العذرى إلى ميدان التصوف والرمزية فى الأدب الثانى ، أو أن ندرس تأثير الأدب

---

(١) R. de Litt . Comp . 1921 . P . 7 .

القديم اليونانى أو اللاتينى فى أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم ، بناء على نظريتهم فى محاكاة الأقدمين ، على نحو ماسنشرح أصوله بعد قليل ، أو ندرس تأثير شكسبير فى المذهب الرومانتيكى فى فرنسا ؟

مثل هذه الدراسات تعد من صميم الأدب المقارن ، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومى البحت . ويدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة .

بقى لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذى شرحناه - وهو الصلات الدولية بين مختلف الآداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لايقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب آخر ، بل يشمل أيضا دراسة نوع التأثر الذى اصطبغ به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو مانستطيع أن نطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يبدو هذا التأويل كثيراً أو قليلاً من الحقيقة .

فمثلاً ، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ولكن بعد تأويلهما تأويلاً كبيراً . بحيث أدخلوا فى مفهومهما كثيراً من فلسفة « أفلاطون » و «أفلوطين» العاطفية وكثيراً من مبادئ التصوف فى الهند وإيران القديمة ، ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة ، أى بعد أن أخضعوهما لآرائهم وظنوا أنهم لهما خاضعون . ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

ونرى مثلا آخر لهذا التأويل فى الكاتب الإنجليزى « كاريل » Thomas Carlyle (١٧٩٥ - ١٨٨١) ، حين أول ماقرأه عن الكاتب والشاعر الألمانى . «جوته» Gocthe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) فلم يلحظ مافى إنتاجه الأدبى من جوانب السخرية والإلحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاستجابة إلى داعى الملذات . وإنما رأى فيه مايتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى فيه حكيماً يدعو إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش فى ظلال الدعة والواجب اليومى ، فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ : وقد سموا « جوته » « فولتير » ألمانيا ، ولكنها تسمية خاطئة تصفه بما ليس فيه . وحتى لو ضربنا صفحاً عن مكانته وعن خلقه القويم - بوصفه إنساناً - فإنه فى تفكيره وكتابته ينتمى إلى طراز فى الرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده وفسد وفسد به - (يقصد فولتير) . فليس «جوته» بالشاك

ولا بالجدف ، ولكنه المعلم الذى يحترم الحق . إنه ليس هداماً ، بل بناء ، وليس رجل فكر فحسب ، ولكنه حكيم[1] . وكان لتأويل « كارليل » صدى قوى فى الرأى العام الإنجليزى ، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوه رائداً خلقياً لهم فيما يكتبون ، حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى « أدوارد بولورليتون» فى مقدمة قصتين له [2] ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠ : فيما يخص الفكرة الأولى ، فكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملى ، من اليسير أن يرى القارئ أننى مدين بها لقصة « ويلهلم ميستر » Wilhelm Mcister « لجوته » ، وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى « تنيسون » Tennyson (١٨٠٦ - ١٨٩٢) فى «جوته» مثال الحكيم الخلقى ، ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه[3] . ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير «جوته» بتأويل «كارليل» له . وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافياً للصواب .

ويتدرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثر العكسى Influence à repours كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى ، فينتج من هذه المقاومة أثرها فى تأليفه . ولنأخذ لذلك مثلا شاعرنا أحمد شوقى فى مسرحيته . كليوباترا ، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن « كليوباترا » بوصفها مصرية - بالمسرحيات الكثيرة الأوروبية فى الموضوع - وقد ظفر موضوع « كليوباترا » فى الآداب الأوروبية بما لم يكد يظفر به موضوع آخر فى عدد المسرحيات التى ألفت فيه - وفيها جميعاً اتخذت « كليوباترا » مثال المرأة الشرقية أو المصرية فى نظرهم ، فهى مستهترة ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة . وكان « أكتافيوس » مثال العقلية الغربية فى رأيهم أيضاً ، فى جدته واستقامته وقوته ، ثم كان « أنطونيوس » مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بكليوباترا ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ، ففقد ما كان يتصف به من.عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقى أن يدافع عن هذه النظرة الخاطئة بتصوير « كليوباترا » وطنية مخلصة ، تقدم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن « كليوباترا » ناظرين لها فى الآداب الأوروبية

---

(١) انظر j. Marie- Carrée: Goethe en Angleterre Paris, 1920. PP. 124-129

(٢) انظر . E. Bulwer - Lyuon : Emest Maltravers : Alice . prêface

(٣) انظر مرجع جون مارى ككارية السابق ص ٢٠٦ - ٢١٥ ، ٢٥٢ - ٢٥٩ : وكذا R . de Litt . Comparèe . Avril - septembre 1949.PP. 188 - 190 .

تلك النظرة ، كما أنا لسنا بصدد بيان مدى توفيق شوقى فى تصويره الفنى لكليوباترا فى مسرحيته كذلك ، ولسنا ـ على أيه حال ـ نعد شوقى متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثراً عكسيا (١) .

وعلى الأدب المقارن – إذا تصدى لهذا اللون من البحث – أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب فى أمة إلى هذا النوع من التأثر دون ذاك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومى فى أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبى الذى أثر فيه ؟

هذا ، ولن يضير كاتباً – مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه – أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبعاً بطابعه ، متسما بمواهبه . فلكل فكرة ذات قيمة فى العالم المتمدين جذورها فى تاريخ الفكر الإنسانى الذى هو ميراث الناس عامة ، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة ، ويقول « بول فاليرى » Paul Valèry فى كتابه : choses Vues « لا شىء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة» وعلى هذا لايقتصر الأدب المقارن – فى ميدان بحثه الذى شرحناه – على عرض الحقائق ، بل يشرحها شرحاً تاريخياً مدعما بالبراهين وبالنصوص من الآداب التى يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ، ولكن لاغنى له

---

(١) ومثل آخر للتأثير العربى العكسى فى الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبى ، كما تراه فى تاريخ البيهقى الذى امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولى فى كتابه « الأوراق » . وإليكم ترجمة ما يقوله أبو الفضل البيهقى عن الفارسية : « وكان أستاذى أبو الفضل الزوزنى رجلاً عظيماً ، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال فى التاريخ ، ولأنى إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجرنى هذا الحديث عن نفسى ، ولذا أربأ عن الخوض فيه ، حتى لا يقال أن أبا الفضل يحاكى الصولى فى مدحه لنفسه . لأن الصولى ألف فى أخبار العباسيين رضى الله عنهم ، وسمى كتابه : «الأوراق» . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره فى اللغة والأدب والنحو – وفى الحق أنه كان يندر وجود مثله فى عصره – ولكنه ثائر على إطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيراً من قصائده . وقد ضج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده وإليك مثلاً ما عقب على إحداها : « عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت : لو طلب الوزير من الشاعر – البحترى قصيدة على هذا الروى والوزن لتراجع ولم يستطع ، فضحك الوزير وقال : « هذا صحيح » ، وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصرو الصولى ، والآن سيضحك كذلك منه القراء . وحين وقفت على هذه الحال امتنعت – أنا أبا الفضل البيهقى – أن أسلك طريق الصولى ، ولم أشأ أن أمدح نفسى » .

راجع الكتاب الفارسى : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥) ص ٦٠٢ .

من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ماهو قومى وما هو دخيل ، وليبين أهمية اللقاح الأجنبى فى إخصاب الأدب القومى وتكثير ثمراته .

فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها فى ثرائها الفكرى . ثم هو - بعد كل هذا - يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبى العالمى[1] مجتمعاً . وبهذا المعنى لايكون الأدب المقارن مكملا لتاريخ الأدب ولاأساساً جديداً أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو - مع كل ذلك - عامل هام فى دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء .

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلاً عن نصف قرن ، لم يفهم منذ نشأته على نحو ماشرحناه الآن ، بل فهم فهماً خاطئاً حيناً وناقصاً أحياناً .

وقبل أن يستقل بوجوده علماً ، كان يختلط فى كتابه الكتاب بغيره من علوم الأدب . لهذا وجب أن نتبع - إجمالا - نشأته فى أوروبا . ومراحل نموه فيها ، لنبين كيف استقر على ماهو عليه الآن علماً مستقلا ذا فروع كثيرة .

---

(١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع بكل شعب إلى الإعتداد بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ماعداه ، وهذه نظرة ساذجة ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيئ فى تعويض نهضتنا فى الأدب والنقد أنظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ومن أمثلة هذا فى القديم ما كان العرب يطلقونه فى معنى « العجم» من أنه خلاف العرب ، رجل أعجم وقوم أعجم وقوم عجم ، والأعجم من لايفصح كالأعجمى ، كالعجم من الحيوانات . ونظير ذلك ما كان من الفرنسيين فى القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وفد ملك سيام ، فأجاد التعبير عما يزيد فى بلاط « لويس الرابع عشر » فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم الأفصاح ، مما جعل الكاتب الخلق المعاصر : (لابروير) ينعى عليهم ذلك ، ومما قاله : « . . . إذا كانت فينا صفات وحشية ، فهى تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل فى قوله وحجه مثلنا . La Bruyère : Les Caracterès, XII, 22 ونظير ذلك ما نراه فى كلام البحاثة اللغوى الفرنسى (بوهور) Bouhours (١٦٢٨ - ١٧٠٢) إذ يقول : «إن نطقنا - نحن الفرنسيين - هو النطق الطبيعى ، فلغة الصينيين والأسيويين غناء ، وكلام الألمان صحب وضوضاء ، وحديث الأسبان موقع ، ومنطق الإيطاليين زنير ، ولغة الإنجليز صفير . والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون» :

Le P, Bouhours : Entretiens d'Ariste et d'Eugène. 1791 :cf, Hallam : Introduction to the Literature of Europe. London, 1872, Vol. 4 P . 402 .

الباب الأول

- نشأة الأدب المقارن
- الوضع الحالى لدراساته
- عدة الباحث فيه
- مجال البحث فيه

الفصل الأول

تاريخ نشأة الأدب المقارن

نقصد هنا نشأة الأدب المقارن فى أوروبا ، حيث اكتمل مفهومه ، وتشعبت أنواع البحث فيه ، وصارت له أهمية بين علوم الأدب لاتقل عن أهمية النقد الحديث ، بل أصبحت نتائج عماد الأدب والنقد الحديث معاً . وفى تتبعنا نشأة هذا العلم الحديث من علوم الأدب ، نلم بنظريات فى النقد ، وبأسس عامة فى دراسات تاريخ الأدب ، كان لها أخطر الأثر فى ميلاد هذا العلم واكتمال معناه : ولا غنى لدارس الأدب بعامة عن الإلمام بها ، كما أنها جوهرية للوقوف على تطور مفهوم الأدب المقارن ، حتى يتيسر لنا فهم دراساته الحديثة ومناهج بحثه .

طبيعى أن يسبق ظهور الأدب المقارن - بوصفه علماً - وجود ظواهره المختلفة فى الآداب العالمية ، أى تحقق التأثير والتأثر بين الآداب : وليس الأدب المقارن فى ذلك بدعاً بين العلوم كلها ، وبخاصة العلوم الإنسانية واللغوية ، فقد سبقت الظواهرالفلكية مثلا وجود علم الفلك : والظواهر الاجتماعية والنفسية قديمة قدم الإنسان والجماعات الإنسانية ، على حين لم يظهر علم النفس والاجتماع إلا فى العصور الحديثة : وبديهى أن ظواهر النحو والبلاغة تسبق علوم النحو واللغة فى كل أمة :

وأقدم ظاهرة فى تأثير أدب فى أدب آخر ، وأعظمها نتائج فى القديم ، ما أثر به الأدب اليونانى فى الأدب الرومانى : ففى عام ١٤٦ ق . م انهزمت اليونان أمام روما ، ولكنها ما لبثت أن جعلتها تابعة لها ثقافياً وأدبياً : وكثيراً مايردد مؤرخو الفكر الإنسانى أن روما مدينة لليونان فى فلسفتها وفنها ونزعتها الإنسانية وأدبها كله . وفى هذا كله كانت محاكاة الرومانيين لأدباء اليونان وكتابهم وفلاسفتهم ملحوظة من مؤرخى الأدب والفكر ، حتى من مؤرخى الرومان أنفسهم . ولم يكن للأدب اللاتينى من أصالة تذكر يستقل بها عن تأثير الأدب اليونانى ، فيما عدا ما يحتمل

أن يكون فى جنس التاريخ والخطابة[١] . وهذه ظاهرة خصبة من ظواهر الأدب المقارن ليس هنا مجال شرحها .

ولكن الذى يهمنا هنا أنها أثمرت لدى النقاد اللاتينيين ما كان نواة نظرية «المحاكاة» فى عصر النهضة الأوروبية ، فى معنى محاكاة اللاتينيين اليونان والسير على أثرهم ، رغبة منهم فى نهضة الأدب اللاتينى . وهذا معنى آخر للمحاكاة ، يغاير «المحاكاة» التى دعا إليها « أرسطو » حين أراد أن يبين الصلة بين الفن بعامة وبين الطبيعة[٢] . فللشاعر - عند نقاد الرومان - أن يحاكى العباقرة الذين هم بدورهم قد حاكوا الطبيعة . فيقول « هوراس »(٨٥ - ٨ ق . م) فى فن شعره : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً ، واعكفوا على دراستها نهاراً »[٣] . وفى هذا اعتراف منه بأن محاكاة اليونانيين فى أدبهم مثمرة ، على ألا تمحو أصالة الشاعر .

وقد خطا بعده الناقد الرومانى « كانتيليان » Quintillian (٣٥ - ٩٦ م) خطوات واسعة فى شرح هذه النظرية التى كانت ذات أثر بعيد المدى لدى النقاد حتى الكلاسيكية . فقد سن لهذه المحاكاة قواعد عامة ، أولاها أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لاغنى عنه ، وهو يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين اليونان ، والقاعدة الثانية أن هذه المحاكاة ليست سهلة ، بل تتطلب مواهب خاصة فى الكاتب الذى يحاكى ، شأنها فى ذلك شأن محاكاة الطبيعة ، وثالثتها أن المحاكاة يجب ألا تكون للكلمات والعبارات بقدر ماهى لجوهر موضوع الأدب ومنهجه ، ورابعاً أن على من يحاكى اليونانيين أن يختار نماذجه التى يتيسر له محاكاتها ، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الردىء ، ليحاول محاكاة الجيد فيما تحتمل طاقته ، وأخيراً يقرر « كانتيليان » أن المحاكاة فى ذاتها غير كافية ، ويجب ألا تعوق الشاعر وألا تحول دون أصالته[٤] . وفى ظل نظرية « المحاكاة » هذه ، تم للأدب الرومانى الازدهار ، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان مع توافر أصالتهم فى وقت معاً . وتبعاً لهذه

---

(١) انظر : Nicolas Sègur : Histoire de la Littèrature Europèenne, I, 2ème Partie. Ghap. 1, 2

(٢) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث .

(٣) Horace : Ars Poetica Vers 268 - 269 .

(٤) انظر Quintillianus : Lnstitutio oratoria (Institution Orztoire) : XII. 1, 10, 16, 27, 14, 18, 19, 4.

النظرية كان النقاد والمؤرخون الرومانيون يقارنون بين هؤلاء الكتاب ونماذجهم من اليونانيين مما يعد صورة ساذجة للمقارنة ، لم تتعد ما أشرنا إليه من حدود .

وفى العصور الوسطى التى امتدت من عام ١٣٩٥ حتى عام ١٤٥٣م ، خضعت الآداب الأوروبية المختلفة لعوامل مشتركة ، وحدت بعض اتجاهاتها ووثقت علاقاتها بعضها ببعض . وكان لهذا التوحيد فى اتجاه الأدب مظهران عامان : أولهما دينى ، كان رجال الدين فيه هم المسيطرون ، فكان منهم القراء والكتاب معاً . وتغلغل الروح المسيحى فى ذلك الإنتاج الأدبى ، فقد كانت اللاتينية هى لغة العلم والأدب كما كانت هى لغة الكنيسة[١] وثانى هذين المظهرين العامين كان فى الفروسة التى وحدت مابين كثير من الآداب الأوروبية فى تلك العصور .

وفى هذين الاتجاهين سار الإنتاج الأدبى الأوروبى فى كثرته الغالبة ، مما أكسب ذلك الأدب طابع العالمية فى اتجاهه العام .

وكان من الممكن ، لذلك ، أن يصبح مجال دراسات مقارنة فى البحث عن المؤثرات العامة التى وحدت اتجاهاته . وكانت هذه المؤثرات دينية مسيحية أو شرقية عربية[٢] ، ولكن لم يوجد مجال لتلك الدراسات طوال تلك العصور ، بل تأخر بتلك الدراسة الزمن حتى العصور الحديثة ، حين نهض تاريخ الأدب والنقد الأدبى[٣] .

وفى عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) اتجهت الآداب الأوروبية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية ، وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية ، بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان وبخاصة « أرسطو » ، فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص فى لغاتها الأصلية ، ثم أخذوا فى طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها . وكانت الدعوة إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتهما بمثابة ثورة فكرية فى ذلك العصر ، لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحى .

---

(١) انظر : Nicolas Sègur, op. cit, I. PP. 210 - 211.

(٢) كان العرب تأثير فى الحياة العاطفية الأوروبية ، وسنشير إلى شىء من ذلك حين ندرس الأجناس الأدبية فى هذا الكتاب .

(٣) انظر P. Van Tieghem : La Littérature Comparée pp. 20-22 .

وعاد رجال الأدب - فى عصر النهضة - إلى نظرية المحاكاة ، محاكاة الأقدمين من يونانيين ولاتينيين ، وكانوا ولوعين بما فى هذين الأدبين من اتجاهات إنسانية ، لأنهما عنيا بالإنسان ومشكلاته ، لا من وجهة نظر ميتافيزيقية ، بل من وجهة نظر إنسانية ، ولذا كانت آلهة اليونان أقرب من صفاتها إلى الناس . ومن أجل هذا سميت حركتهم النزعة الإنسانية : ولا يهمنا هنا إلا مايتصل بنظرية المحاكاة التى بدأها من قبل « هوراس » ، وشرحها « كانتيليان » كما سبق أن أشرنا[1] .

وكان هذا الشرح أوضح مايكون لدى «جماعة الثريا»[2] من الفرنسيين فى عصر النهضة . وقد اتخذوا من هذه النظرية وسيلة ناجحة لإغناء اللغة الفرنسية نظراً وتطبيقاً .

ومنهم الشاعر الناقد « دورا » (١٥٠٨ - ١٥٨٨) الذى سلك فى تلقين تلاميذه معنى نظرية المحاكاة مسلكاً عملياً مثمراً . فقد أوضح لتلاميذه ما تدين به اللاتينية لليونانية . إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا أدب يذكر لها ، ثم ازدهر أدبها على إثر اتصالها بالأدب اليونانى . وكان يشرح لهم كيف كان « شيشرون » الرومانى مديناً فى خطابته لخطيب اليونان « ديموستين » ، وكيف تأثر « فرجيل » اللاتينى بشاعر اليونان : « تيوكريت » وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » فى أشعاره اللاتينية ... وتعد دراسات «دورا » على هذا النحو من أقدم ماعرف من الدراسات المقارنة المثمرة ، وإن تكن بدائية فى منهجها[3] . وقد كانت اللاتينية فى دراساته مثلا واضح الدلالة على أن اللغة المعوزة الفقيرة تغنى وتنهض بتأثرها بأدب أرقى وأغنى ، فتتجدد أفكارها بتجدد منابع إلهامها ... وسرعان ما أضيف إلى مثال اللاتينية شاهد آخر ، هو نهوض الأدب الإيطالى فى عصر النهضة على إثر اتصاله بالأدبين اليونانى واللاتينى : فرسخ فى الأذهان على الأثر - أن الأمل قوى فى أن تحذو اللغة الفرنسية حذو اللاتينية والإيطالية ، فترقى عن طريق محاكاة الآداب القديمة .

---

(١) ص ١٦ - ١٧ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد هنا أسماء من الشعراء الفرنسيين فى عهد (هنرى الثانى) (١٥٤٧ - ١٥٩٩) هم : (رونسار) و (دربل) و « ريمى بلو» و (جودل) و (دورا) و (بانيف) و (بلبلية) ، على خلاف فى هذه القائمة ليس هنا مجال تفصيلة ، وسنتشهد بأقوال مشاهيرنقادهم اللائى يهموننا فيما نحن بصدده .

(٣) راجع : Henrì Chamard : Histoire: de la Plèiede, Vol. I PP. 103 - 104.

ويرى ناقدهم الآخر « دى بلى » (١٥٢٢ ـ ١٥٦٠) فى دفاعه عن اللغة الفرنسية أنه « بدون محاكاة اليونانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ماشهر به الأقدمون من سمو وتألق » . ثم يلحق بالأقدمين المحدثين من الإيطاليين . ويرى أنه لابد للشعراء من الرجوع إلى نصوص الآداب القديمة بأنفسهم وهضمها . وعنده أنه لاتكفى الترجمة فى الأدب . إذ أنها لاتغنى عن الأصل شيئاً ، حتى لو كانت أمينة وفية للأصل المترجم عنه ، لأنه لاسبيل فيها إلى نقل الخصائص الأدبية . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم عديمة الجدوى فنياً ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيف رهين غمده » وعنده أن كل ترجمة خيانة للأصل ، وجحود بما له من قيمة . ودعوته هذه فيها شيء من الحق ، إذ أنه لابد من معرفة الدارسين للغة النص الذى يدرسونه ، كى يقفوا على كل ما له من روعة فنية فى لغته . وهذا أصل من أصول الأدب المقارن اليوم . وقد كان « دى بلى » يقصد دعوته إليه أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة : « فلننهج نهج الرومان فى إغناء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين : « لقد تقمصوا الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلوهم بحثاً واطلاعاً وهضموهم هضماً ، فصيروهم رومانيين لحماً ودماً »[١] .

وقد خالفه فى رأيه السابق فى الترجمة أكثر زملائه من «جماعة الثريا» . فيرى بلتيير Peletier (١٥١٧ - ١٥٨٢) أن الترجمة الأمينة الوفية لأصلها « فضيلة إغناء اللغة تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طلية وحكم . « وأن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق »[٢] .

والذى يتضح من آراء أولئك الدعاة - فى نزعتهم الإنسانية - أن حرصهم على نهضة أدبهم هو الذى حملهم على الكشف عن كنوز الآداب القديمة لمحاكاتها .

وشرط آخر وضعه هؤلاء الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وهو جوهرى لإنماء هذه الدعوة ، ويهمنا ـ من حيث المبدأ ـ فى دراستنا المقارنة ، هو أنه لاتجوز محاكاة

---

(١) انظر : Du . Bellay :Dèfenae et llustration de la Langue.

وراجع : Fe . Caise : H. Chamard. op. cit. PP. 186 - 187. IV

(٢) المرجع السابق جـ ٢ ص ١٠٥ ـ ١٠٦ .

الكتاب والشعراء من نفس اللغة؛ لأن مثل هذه المحاكاة تؤدى إلى جمود اللغة وركودها : « حذار - يامن تريد للغتك النمو . وتريد أن تنبغ فيها - من أن تلجأ إلى محاكاة نظيرة . فتقلد أدباء لغتك . . . فهذه نزعة مشوفة لاجدوى منها ، ولا نمو فيها . . . فليست سوى منح لغتك ماهو فى حوزتها سلفاً[1] . وبمحاكاة الآداب القديمة يستطاع خلق أجناس أدبية جديدة وهو مالا يتيسر بمحاكاة أدباء اللغة نفسها : « ولو أنى سئلت عن خبرة شعرائنا . . . لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا . وأنهم أغنوا لغتنا ، وأننا مدينون لهم بالكثير . ولكننى أقول أننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر أكثر جدة وخصباً ، إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان[2] .

على أن المحاكاة - على هذا النحو - يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، تطلعه ولانقضى عليه إلى أن يسبق نموذجه . ولهذا يرى « بلتيير » - وهو فى هذا متأثر بكانتيليان الرومانى - أن المحاكاة ليست تقليداً محضاً : وإنما هى السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب : « لايصح أن يقع الكاتب المتطلع للكمال فى زلة التقليد المحض ، ويجب عليه أن يطمع - لا إلى إضافة شىء من عنده فحسب - بل إلى أن يفضل نموذجه فى كثير من المسائل . وأعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملا ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . وأعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنئة ، . . . فالتقليد المحض لاينتج عنه شىء رفيع ، بل أن سمة الكسول القليل الهمة هى اتباع الآخرين . ولن يكون نظيراً بل يبقى دائماً أخيراً ، . . . وأى مجد فى السير على درب ممهد مطروق؟ ! »[3] .

وقد اكتملت فى هذه الحدود نظرية المحاكاة كما صارت عند الكلاسيكيين وهى مبنية على أمرين : تمجيد تراث اليونان والرومان للاقتداء به ، ثم وجوب بذل الجهد فى مجاوزة النماذج التى تحاكى . وينص على الأمر الأول « لابراويير » فى قوله : «كل شىء قد قيل : وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ مايزيد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس ومفكرون . . . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على إثر

---

(١) انظر : Du Bellay : Dèfense et illustration de la Langue Francaise, op, cit ,I, VIII, H. Chamard, op. cit, PP. 192 - 193 .

(٢) انظر : Du Bellay, op. cit, I, VII ; H. Chamarc' op. cit., 1 , 193.

(٣) انظر : H .Chamard, op. cit. II. pp. 105 - 106 .

ماجمعه الأقدمون ، والنابغون من المحدثين »[1] وينص نفس الكاتب على الأمر الثانى بقوله : «لن يستطاع بلوغ حد الكمال فى الكتابة ، لن يستطاع - مع توافر القدرة - التفوق على الأقدمين ، إلا بمحاكاتهم »[2] .

ونتائج هذه النظرية المسلم بها ، والتى تمت بصلة إلى الدراسات المقارنة : أن الأصالة المطلقة مستحيلة ، فأكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقيه ، وأن التأثر طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعاً : وأن المحاكاة الرشيدة طريق إغناء اللغات .

غير أن كلمة المحاكاة فى ذاتها غامضة ، طالما أسفت إلى التقليد الذى يمحو الأصالة . وإنما يقصد بها التأثير الهاضم الأصيل ، لا التقليد الخاضع الذليل .

وقد فلسفها الشراح الإيطاليون فى القرن السادس عشر بأنها إكمال لنظرية «أرسطو» فى محاكاة الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة - لمن يلجأ إليها من الكتاب والشعراء مباشرة - نماذج ناقصة . وعلى الفنان أن يختار من بين نماذجها ليكمل نموذجه الفنى الجميل . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفنى . فخلقوا طبيعة فنية كاملة ، كملوا بها ما فى الطبيعة من نقص . فعلينا أن نحاكى الطبيعة من خلال نماذجهم البريئة من الخلل والاضطراب . وعلى من يحاكى -فى نظر الكلاسيكيين- أن يراعى ثلاثة مبادئ : أولها أن يختار من بين نماذجه ، وأن يميز الصحيح من الزائف فى نموذجه ، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون . وأساس الاختيار العقل الرشيد والدربة الفنية . وثانى هذه المبادئ أن يحاكى مايتفق وعصره ، كما كتب الأقدمون لعصرهم . وثالثها ألا يحاكى الكتاب من نفس لغته . على نحو ماسبق أن عللنا[3] .

وبتأثير نظرية المحاكاة هذه اتجه العصر الكلاسيكى (القرن السابع عشر والثامن عشر) إلى التقنين فى الأدب، أى إلى النقد الفنى العلمى ، متخذاً من الآداب القديمة المثال الذى يحتذى . فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لمختلف الأجناس الأدبية ، وأن يذعو الكتاب للسير عليها ، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم بمبلغ اتباعهم القواعد . وعلى الرغم من تأثر ذلك الأدب بالآداب القديمة إنتاجاً ونقداً ، وكانت

---

(١) انظر : Bruyère : Les Caractères, I, Pensée, I. ويقصد بالأقدمين اليونان والرومان ، وبالمحدثين الإيطاليين لعهده .

(٢) نفس المرجع ونفس الفصل ، الفكرة الخامسة عشرة .

(٣) انظر : R. Bary : La Formation de la Doctrine Classique 2ème Partie , Chap . VI.

مهمة النقاد أبعد ماتكون عن الاتجاه التاريخى ، وعن البحث فى المنابع التى استقى منها الكاتب ، إذ كانت غاياتهم فنية عملية ، هى الإرشاد والدعوة إلى الإنتاج على حسب قواعد جرت مجرى العقائد[1] .

وحين تأثر الأدب الفرنسى بآداب أخرى غير الآداب القديمة ، كالأدب الإيطالى وكالأدب الأسبانى مثلا ، تعرض بعض النقاد لدراسة تلك الصلات الأدبية الدولية ، كما فعلت (مدام دى سكوديرى) Mè. de Scudèry حين لامت الشاعر (كورنى) Corneille على سرقته مسرحيته المسماة « السيد »Le Cide من الأدب الأسبانى ، ولكن تلك الدراسات لم تعد أن تكون كشفاً عن سرقة للتقريع عليها ، أو مجرد حكم على كتاب يراد نقده ، من غير تعرض للصلات التاريخية . ودون تفكير فى تحليل تلك الصلات وتقويمها .

وفى القرن الثامن عشر جد من العوامل ما كان حرياً أن يجعل من المقارنات العلم الأدبى المنشود ، ولكن تلك العوامل لم تثمر ثمرتها . ففى ذلك القرن توثقت الصلاة بين الآداب الأوروبية أكثر مما كانت عليه فى القرن السابع ، واشتد شوق الباحثين إلى التعرف بآداب أخرى لم تكن معروفة ، كآداب أهل شمال أوروبا ، وكالأدب الإنجليزى والألمانى فى فرنسا ، وتعددت الرحلات وكثرت الترجمات . واتجه الأدب اتجاها إنسانياً من شأنه أن يخرج به من حدود القومية إلى أفق أوسع وغاية أسمى[2] .

ولكن كل هذه العوامل لم تثمر الثمرة المرجوة ،لا فى خلق تاريخ الأدب على ماهو عليه اليوم ، ولا فى نشأة الدراسات فى الأدب المقارن[3] .

وذلك أن أكثر مؤرخى الأدب حتى نهاية القرن الثامن عشر لم يتجاوزوا حدود سرد حياة المؤلفين وعرض نصوص من مؤلفاتهم ، فإذا تعرضوا بعد ذلك للشرح ، فلا

---

(١) ولهذا يسمى هذا النوع من النقد Critique dogmatique أى النقد العقائدى أو التقرير ومثله فى فرنسا فن الشعر تأليف (بوالو) Boileau . L'Art Pcétique ومثاله فى أسبانيا كتاب الفن الجديد فى عمل المسرحيات ، تأليف لوب دى ڤيجا Comedias Lopoz de Vega El Arte Nuevode Acer ومثاله فى ألمانيا مؤلفات Gottisched ومؤلفات (بودمر) Bodmer فى عمل الشعر والمسرحيات :
انظر : Revue de Synthèse , pp. 1 . 2 .

(٢) هذا مايفصله (بول هازار) فى كتابه القيم :
Paul Hazard : La Pensée Européenne au XVIII siècle .

(٣) انظر : P. Van Tieghem : La Litt . Com. P. 22 .

يعدو شرحهم أصول الكلمات اللغوية وبعض المعانى البلاغية[1] . فإذا اتسع أفق ناقد مثل « فولتير » إلى تحليل نص أدبى لبيان قيمته ، فإنه لايتجاوز غالباً ميدان التاريخ ، مع تعليق هين القيمة فى الحكم على النص .

وبمناسبة تعرضنا لفولتير ، نقول : أنه وآخرين[2] مثله قد اتبعت آفاقهم فى نقدهم الأدبى ، فعرضوا لآداب أمم أخرى بالنقد والموازنة[3] .

ولكن نقدهم لم يقصد إلى بيان أصول الأجناس الأدبية من الناحية التاريخية ، ولم يرم إلى شرح التأثير والتأثر من الوجهة العلمية ، ولم يعبأ بدراسات البيئات والعوامل المختلفة . مما هو من صميم الأدب المقارن ، فلم يكن نقدهم إلا للحكم على كاتب أو على عمله حكما مبنيا على القواعد الأدبية التى سنها أسلافهم فى القرن السابع عشر ، وعلى اعتبارات مستقلة من ذوق العصر الذى عاشوا فيه .

كان على الأدب المقارن أن ينتظر ، إذاً ، حتى القرن التاسع عشر ، ففى أثنائه جد من العوامل المختلفة ماخرج به إلى حيز الوجود . وسنجمل القول فى بيان هذه العوامل ، مقتصدين جهد الطاقة فى ذكر أسماء النقاد أو الكتاب حتى لا نثقل على ذاكرة القارئين .

كان القرن التاسع عشر فى أوروبا عهد تقدم ملحوظ فى الناحية الاجتماعية وفى البحوث العلمية وتبع هذا التقدم رغبة قوية فى استصعاب نواحى البحث فى العلوم الأدبية من جهة ، وفى تعرف الشعوب بعضها ببعض من جهة أخرى ، فكثرت الأسفار وتعددت التراجم للآثار الأدبية لمختلف الدول . وعكف العلماء والكتاب على درس مختلف الظواهر الاجتماعية والأدبية ، متعمقين فى بحوثهم ، محاولين رجع كل ظاهرة إلى أسبابها . ونشأ عن ذلك كله اتجاهان عامان أثرا فى نشأة الأدب المقارن وفى نموه عن طريقين مختلفين : هذان الاتجاهان هما :

(أ) الحركة الرومانتيكية .   (ب) النهضة العلمية .

(١) انظر : Revue de Synthèse 1920 . P. 2 .

(٢) مثل النقاد الفرنسيين : Frcron . Laharpe , Marimontel .

(٣) راجع مثلا الرسالة الثامنة عشرة من كتاب فولتير : Lettres Philosophiques .

١ـ الحركة الرومانتيكية

الرومانتيكية فاتحة العصور الحديثة فى الفكر والأدب . وأهميتها فى تاريخ الفكر الحديث بالغة . لأنها ـ بما اشتملت عليه من مبادئ وبما مهد لها من اتجاهات فى القرن الثامن عشر ـ قد يسرت للإنسان الحصول على حقوقه ، إذ مهدت للثورات وعاصرتها . ثم لأنها مهدت لجميع المذاهب الحديثة الأدبية التى تلتها ، واحتوت على بذورها العامة ، ونشرح الآن من مبادئها بقدر مايساعد على فهم تأثيرها فى نشأة الأدب المقارن . وقد كانت هذه المبادئ فى جملتها معارضة للمبادئ الكلاسيكية التى قامت الرومانتيكية على أنقاضها فى أواخر القرن الثامن عشر فى أوروبا ، ثم فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وقد قامت الرومانتيكية فى إنجلترا أولا ، ثم فى ألمانيا ، ثم في فرنسا ، ثم فى أسبانيا وإيطاليا . ونقابل هنا بين المبادئ العامة لكل من المذهبين : الكلاسيكى والرومانتيكى ، حتى يتضح ماقامت به الرومانتيكية من تأثير عام ، ثم من توجيه الدراسات الأدبية وجهة مقارنة .

العقل والعاطفة :

كان العقل عند الكلاسيكيين أساس فلسفتهم فى الجمال والأدب ، على حين عنى الرومانتيكيون بالقلب والعاطفة دون العقل .

أما الكلاسيكيون فكان العقل عندهم مرادفا للذوق السليم أو صواب الحكم . ولاتتوافر السلامة أو الصواب إلا إذا اتفق الحكم مع ماتواضع عليه المجتمع ، وما ساده من تقاليد . وفى هذا الاتجاه العقل يظهر صواب الحكم . فيجب أن تقاد العبقرية بزمام الحكم الجماعى الرشيد عندهم دائماً . ويجب أن تمر الخواطر فى مجال التفكير ، لتصفى وتهذب ، حتى تخرج إلى الناس منطقية معتدلة غير مشبوبة . والشعر عندهم « لغة العقل » ، فلابد أن يبرأ من الخيال الجامح ، والنزعات الفردية ، والعواطف الجياشة . وعلى الشاعر ألا يسجل من خواطره فى شعره إلا ماهو عام مشترك بين الناس ، كما يقتضيه المنطق والفكر . وخير الكتب

- عند الكلاسيكيين - هى تلك التى يقرؤها المرء فيرى فيها أفكاره . حتى ليعتقد أنه كان يستطيع تأليفها[1] . والأفكار المشتركة كالإحساسات المشتركة ، هى أجمل مايستطيع الكاتب أن يجلوه للناس[2] . وقد دعوا إلى اتباع اليونان والرومان فى نظريتهم فى « المحاكاة » باسم العقل . وعظموا من شأن «أرسطو» . واتبعوا ماسن لهم من قواعد ، لأنه كان يعتمد على سلطان العقل . وعندهم أن الأقدمين جميعاً كانوا خير مترجمين للعقل . ويسجل الشاعر « بوالو » هذه القاعدة ، فيما يسجل من قواعد الكلاسيكيين العامة . فيقول « أحبوا دائماً العقل ، ولتستمد منه وحدة مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة »[3] .

وقد استندت هذه النزعة العقلية عند الكلاسيكيين أولا على ماقاله شراح أرسطو من الإيطاليين ، وتلاقت عند الفرنسيين بعد ذلك مع النزعة العقلية فى فلسفة «ديكارت» فعززتها . على أن الفرق كبير بين النزعة العقلية « الديكارتية » والنزعة العقلية الكلاسيكية فى الأدب ، إذ اتخذ الكلاسيكيون من العقل وسيلة لتبرير القواعد المقررة ، ولم يسلكوا فى نقدهم مسلك « ديكارت » في منهجه فى الشك ، فى رغبته فى القضاء على الأفكار السابقة الموروثة قبل بناء الفكرة الجديدة ، بل كان العقل دعامة تبرير القواعد والنظم السائدة . ففى الواقع لم يكن العقل حراً ، أو بعبارة أخرى « كان العقل يملك ، ولكن » « أرسطو » هو الذى كان يحكم » . وهم يعارضون العقل بالذوق الفردى ، وبالآراء المتطرفة التى تتعارض مع الذوق الجماعى ، ويعارضونه كذلك بالخيال الذاتى . ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، ولأنه دعامة الصالح لكل زمان ومكان ، وهو ما يحرصون عليهم فى أدبهم ، وطالما دعوا إلى كبح جماح الخيال ، وقيادته بالعقل الجماعى أو الذوق السليم كما شرحوه . وقد حدا ذلك ببعضهم[4] إلى تهجين الشعر نفسه والحط من قدره باسم العقل ، لأن الفكرة الواضحة يفضل فيها النثر الشعر . وفى ذلك بدأ تأثير «ديكارت» يتضح ، لأنه هون

---

(١) انظر : Pascal : Pensixs. Paris, 1925, Vol. II. PP. 207.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٦ - ٣٠٧ .

(٣) انظر : Boileau : Art Poètique. Chant I. Vcrs 37 - 38 .

(٤) هو : Saint Evremont

من شأن الخيال[1] فضعف شأنه على الأثر ، بل دالت دولة الشعر الغنائى كله حتى قامت الرومانتيكية[2] .

وأما الرومانتيكيون فإنهم يجحدون ذلك الاتجاه العقلى الذى مجده الكلاسيكيون ، ويستبدلون به العاطفة والشعور ، وهم يسلمون قيادهم إلى القلب ، لأنه منبع الإلهام ، والهادى الذى لا يخطئ إذ هو موطن الشعور ، ومكان الضمير . والضمير عندهم « قوة من قوى النفس قائمة بذاتها ، وهو غريزة خلقية تميز الخير من الشر عن طريق الإحساس والذوق »[3] وهاهو ذا « ألفريد دى موسيه »يعارض «بوالو» فى مبدئه العقلى على حسب ماذكرنا له من شعر[4] يقول «موسيه» : « أول مسألة لى هى ألا ألقى بالاً إلى العقل »[5] . يقصد العقل فى معناه الكلاسيكى السابق . ثم ينصح صديقاً له أن « أقرع باب القلب ، ففيه وحده العبقرية ، وفيه الرحمة والعذاب والحب ، وفيه صخرة صحراء الحياة ، حيث تنبجس أمواج الألحان ـ يوماً ما ـ إذا مستها عصا موسى » [6] .

وقد قامت الرومانتيكية على أساس الفلسفة العاطفية التى راجت فى أوروبا فى القرن الثامن عشر ، وبخاصة النصف الثانى منه . وعند هؤلاء الفلاسفة أن الفهم والشعور أساسان للإدراك ، ولكن إذا كانت القوانين التى تخضع لها الأشياء هى موضوع الإدراك العلمى ، فإن العقل يعتمد ـ في تنظيمه للعالم وما فيه من ظاهرات حسية ـ على الشعور بالجمال « والجمال هو دعامة كل نشاط إنسانى . وهو أساس مافى الإدراك نفسه من نظام ومن صيغة فنية تظهر فيها شخصية الإنسان وأصالته»[7] .

ومن قبل كان للعاطفة مكان فى فلسفة «لوك» Locke الإنجليزى و «كوندورسيه» Condorcet الفرنسى . وقد قرر أن أساس ماتقوم به النفس من النشاط المبنى على

(١) انظر لموقف الكلاسيكيين من الخيال كتابنا : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص ٥٥٠ ـ ٦٩ .

(٢) انظر : R. Bray : La Formation dè la Doctrine Classique France, 2ème Partie, Chap. Iv.

(٣) تاريخ الفلسفة تأليف « إميل بربيه » E Brèhier «باريس» ١٩٥٠ جـ ص ٤٨٦ ـ ٤٨٧ .

(٤) هذا الكتاب ص ٢٦ .

(٥) انظر : A. de Museet : Poésies Nouvelless . éd . Granier P. 158 .

(٦) انظر : A. de Musset : Poesies Complètes . Paris 1947 . P. 118 .

(٧) هذه مسألة جوهرية فى فلسفة «شلنج» Schelling ولها أصل فى الفلسفة « كانت » . راجع :
A. Beguin dans : Le Romantisme Allemand Paris 1949 , P. 130 et s .

مايصدر لها من الحواس منحصر « في الرغبة التى يثيرها القلق ، وبها تتابع عواطفنا وتتجدد وتتكاثر ، فتكتب حياتنا كل مالها من معنى» . والرغبة فى الشىء أو عنه - بما تثيره من إقبال أو خوف وضيق - هى التى تدفعنا إلى كل ماتقوم به من أعمال : وما يدور بخلدنا من أفكار . ومصدر الرغبة العاطفة . والعقلاء دون ذوى العواطف ، بل قد يكون المرء أحمق إذا خلا من العاطفة : «ليزعم هؤلاء الذين لم يحبوا قط أنهم أسمى تفكيراً من غيرهم مابدا لهم ، فإنى أجيبهم : إن هناك أفكاراً صحيحة لاحصر لها ، ولا سبيل إلى وصولهم إليها ، لأنها محصورة فى نطاق العاطفة ، حتى ليمكن أن يقال : إن القلب له أفكاره الخاصة به» [1] .

هذا إلى أن هناك مسألة من المسائل شغلت الفلاسفة وأهل الفن طوال القرن الثامن عشر : ما الجمال؟ ومقاييسه؟ وكانت الإيجابة عليها هينة يسيرة فى العصر الكلاسيكى . فما الجمال إلا انعكاس الحقيقة . والجمال هو فى كل العصور والبلاد ، شأنه فى ذلك شأن الطبيعة . وعند الكلاسيكيين أن « الذوق (الكلاسيكى) لباريس مطابق لذوق أثينا ، إذ تأثر الباريسيون بالغ التأثير لمن أسال من قبل دموع أرقى الشعوب علماً وهو شعب أثينا»[2] ولكن المسألة أصبحت معقدة عند الفلاسفة العاطفيين الذين أثروا ببحوثهم فى الرومانتيكية . إذ مرد الجمال إلى الذوق . والذوق فردى . وخلق الفنان للجمال يستلزم القريحة أو العبقرية .

ومن هنا تفرعت مسائل أخرى فما الذوق؟ وما العبقرية ؟ فيض من بحوث زلزلت القواعد الكلاسيكية . فبعد أن كان الجمال موضوعياً أصبح ذاتياً . وبعد أن كان مطلقاً أصبح نسبياً ، وبعد أن كان تطبيقاً لقواعد تجريدية صار مرده إلى تقاليد تجريبية أساسها الحاسة النفسية الجمالية التى هى منبع مافينا من مشاعر وعواطف . وهذه الحاسة هى التى تجعلنا نبحث عن المتعة فى الشىء الجميل ونشعر بها ، «وهى مختلفة كل الاختلاف عن أنواع المتع التى نحصلها بمعرفة المبادئ والأسباب ، أو باستخدام الأشياء المتناسبة الأجزاء . وقد يضيف العقل إلى متعة الجمال بالكشف عن منفعتنا ، أو بما نشعر به من السرور الذى يصحب ، عادة ، المعرفة فى ذاتها . ولكن ليس العقل جوهرياً بالنسبة لها ، أى أننا إذ كنا قد حرمنا تلك الحاسة

(١) انظر : P. Hazard : La Crise de la Conscience Européenne , P. 124 .

(٢) انظر : Racine : Iphegénie , Préface .

الجمالية الذاتية فإننا سنقول : أن المنازل والحدائق والثياب لائقة أو مفيدة أو مريحة ، ولكن لن نقول أبداً أنها جميلة[1] .

٢ ـ نشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين، والجمال عند الرومانتيكيين :

إذا كان الأدب الكلاسيكى عقلياً ، فمن الطبيعى أن ينصرف إلى البحث عن الحقيقة فى معناها العام ، متجنباً متاهات المشاعر الذاتية التى قد تؤدى إلى الخروج عن المألوف ، أو تمس ما اصطلح عليه من العادات والتقاليد فهو أدب معتدل يعالج الحالات العادية المألوفة التى يمكن أن تنطبق على الإنسان فى كل مجتمع وكل عصر ، ولا مكان فيه للحالات الشاذة أو الغايات غير المعقولة لدى الناس جميعاً . فكان على الكاتب الكلاسيكى أن يؤمن بما قاله « بوالو » لاشىء أجمل من الحقيقة ، وهى وحدها أهل لأن تحب ، ويجب أن تسيطر فى كل شىء ، حتى فى الخرافات ، حيث لايقصد بما فى الخيال من براعة إلا جلاء الحقيقة أمام العيون[2] ، وهذا واضح فى الخطب والرسائل . وهو واضح كذلك فى القصص والمسرحيات : حيث لاينتقل إنسان من طبقته إلى طبقة دونها أو أعلى منها ، فيبقى السيد سيداً ، والخادم كذلك لايتطلع إلى مكانة سيده . وتظل العادات والتقاليد مرعية الجانب ، إذ كان الكلاسيكيون يعيشون فى مجتمع أرستقراطى ، شديد الاعتزاز بما استقر فيه من قواعد . متخذاً منها أساس الحقيقة العامة التى يؤمن بها .

على حين لايؤمن الرومانتيكيون بهذه الحقيقة العامة ، ويستبدلون بها الجمال فى معناه العاطفى الإنسانى ، كما هو فى فلسفة العاطفيين التى أوجزنا فيها القول . فالجمال وحده هو ماينشده الرومانتيكيون . يعارض « الفريد دى موسيه » « بوالو » فى مبدئه الكلاسيكى من نشدان الحقيقة ، فيقول : « لا حقيقة سوى الجمال ، ولا جمال دون حقيقة »[3] . فكل كاتب رومانتيكى وما يهديه قلبه إليه من مشاعر وخواطر . لاتقيده حقائق الكلاسيكيين وما تواضعوا عليه من تقاليد الحقيقة العامة .

---

(١) هذه العبارات من كتاب : Hulcheson : Inquiry to the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue , 1727 .
انظر : P. Hazard , op. cit., P. 119 .
(٢) انظر : Boileau : Epitres , IX, Vers 43 - 46 .
(٣) انظر : A. de Musset : Poésies Nouvelles . op. cit., P. 157 .

ولذا يتغنى الرومانتيكيون هياماً بجمال النفوس ، عظيمة كانت أم وضيعة . وتأخذهم الرحمة بالجنس البشرى كله . وتفيض عيونهم بالدموع من أجل ضحايا المجتمع ، منادين بانصافهم ، مهاجمين ما استقر فى المجتمع من قواعد هى عقبات فى سبيل ذلك الإنصاف ، ومشيدين بالحياة الفطرية الوديعة فى الطبقات الدنيا التى لاتحظى بما يحظى به الأرستقراطيون من نعمة وجاه . وقد يحلم الرومانتيكيون بمجتمع مثالى تنال فيه الحقوق دون بذل جهد فى أداء الواجب . وفى عالمهم الأدبى ينتقل الإنسان من الطبقة الدنيا إلى أعلى طبقة فى المجتمع ، لأنهم لايحترمون الحدود التى تفصل بين الطبقات على أساس ظالم ، ويحلمون فى أدبهم بعالم تزول فيه الفواصل الظالمة ، ومهما تكن من صلة بين أدبهم والحياة الواقعية ، فهى صلة العالم المتحرر من حقائق المجتمع ، ومما يقدسه المجتمع من تقاليد لامبرر لها . وعندهم أن الإنسان المتوحش في الأدغال ، والفطرى فى الأكواخ ، كلاهما أقرب إلى الفضيلة من المتمدنين الذين أنغمسوا فى حياة المجتمع ورذائله .

٣ـ الغاية من الأدب :

نتيجة لنشدان الحقيقة العامة عند الكلاسيكيين . كان أدبهم خلقياً فى غايته . فالملحمة يجب أن تكون خلقية غايتها إصلاح العادات . والشعر يجب أن يكون خلقياً يلقن الفضائل الدينية والإجتماعية . والشاعر الحق هو من يتوافر فى شعره الإمتاع والإفادة . والمسرحيات يجب أن تكون خلقية وويل للمؤلف المسرحى الذى يجلو الرذيلة فى صورة حسنة . أو ينتصر لها . ويقوم الأدب الكلاسيكي على أساس أن « الحق ينتصر فيه على الباطل ، ثم أن الخير والشر مقدران فيه تقديراً دقيقاً ، وفيه لا يرتفع وضيع إلى مكانه رفيعه[١] فإذا قام صراع بين العاطفة والواجب انتصر الواجب لأن الإرادة يجب أن تسود جميع العواطف[٢] . وقد تنتصر العاطفة على الواجب فى المسرح الكلاسيكى . ولكن المؤلف لا يعرض ذلك إلا ليبين مواطن الضعف الإنسانية ويحذر منها . فقد صور «راسين» العاطفة قوية طاغية فى قلب «فيدر» ، ولكنه يشرح المعنى الخلقى لهذا التصوير بقوله : « فى هذه المسرحية لم

(١) انظر : Boileau : Epitres IX. Vers . 48 - 56 .

وكذا : Boileau : Art Poétique IV. Vers . 93 - 95 .

(٢) هذه هى القاعدة العامة ، وهى تتمشى مع الغاية الخلقية للأدب ، وأوضح مثال لها مسرحيات الشاعر الفرنسى ..«كورنى » Comeille .

أجل أمام العيون شهوات النفوس إلا لأبين كل ماينتج عنها من اضطراب . وقد صورت الرذيلة فى كل أجزائها فى صورة ذات أصباغ تبرز قبحها ، وتجعلها بغيضة إلى الناس . وهذه هى الغاية الحق التى يجب أن يرمى إليها كل إنسان يعمل للجمهور . وكانت هذه الغاية هى الهدف الأول لشعراء المسرحيات القدامى ، فكان مسرحهم مدرسة للفضيلة لاتقل عن مدارس الفلاسفة»[1] . وفي النص الأخير يتبين أن العاطفة كانت عند الكلاسيكيين شراً وهوى ، ويجب أن يحذر الكاتب منها . وفى أدب الكلاسيكيين كانت الاستجابة للعاطفة بالدموع أو اظهار الضعف الإنسانى الرحيم خطأ لا يغتفر . وقد أصاب « المبدأ الخلقى » ـ عند هؤلاء الكلاسيكيين ـ ما أصاب المبدأ العقلى ، من الارتباط بالمواصفات الاجتماعية السائدة .

وقد ثار الرومانتيكيون على الغاية الخلقية للأدب في حدودها السابقة ، ورأوا أن الأدب استجابة للعواطف . وهذه العواطف ليست شراً ، بل هى الخير كله : لأنها مجال الجمال النابع من الضمير ، وقد صوروا فى أدبهم عالم الجمال فى أحلامهم ، يريدون أن يثوروا به على شروط المجتمع من حولهم ، وكانوا يبكون فى يسر وسهولة رحمة على المظالم وضحاياها ، مطلقين العنان لعواطفهم وأحلامهم .

على أن الأدب الكلاسيكى ـ على الرغم من مناصرته لسلطان الخلق وسيادة الإرادة كما شرحنا ـ كان محصوراً فى دائرة التقاليد والعقائد السائدة إذ كان أدباً أرستقراطياً محافظاً ، لاتهاجم فيه النظرة المستقرة . وفيه كان الكتاب يؤمنون بحق الملوك الإلهى كما يؤمنون بالدين ، ويكتبون لصفوة مميزة من الشعب لاتريد أن تقرأ سوى أفكارها . ويعيش هؤلاء الكتاب فى جملتهم عالة عليها . وقد كان الكاتب الكلاسيكى من الطبقة الوسطى ، أى « برجوازى » المنشأ غالباً . وكان يعتمد على الطبقة الأرستقراطية التي تعوله . ويعتقد أن العبقرية لاتقوم مقام «نبل» المولد ، فهو سعيد ، لأنه يشغل مكاناً متواضعاً فى بناء فسيح الرحاب رُكناه الكنيسة والملكية . ولذا لم يلعب الأدب إلا دوراً ضئيلا فى ذلك المجتمع المستقر الثابت الدعائم . «فلم يكن فى مكنة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لابد لها من اشتراك جمهور حائر مرتاب ، يفجؤه الكاتب ويزلزله ويوقظه عنوة ، بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها فهى لذلك تتطلب تلقيحاً

---

(١) انظر : Racine : Phèdre. Prèface .

وإخصاباً»[1] . ولم يعبأ الرومانتيكيون بما استقر فى المجتمع من عقائد وأفكار لامبرر لها دينياً أو سياسياً . وكان كل شئ فى أدبهم موضع تساؤل . وبذلك ساعدوا ـ فى شبوب عواطفهم وعالم أحلامهم على نشر العدل الاجتماعى ، وهدم الطبقات الطفيلية ، ويسروا الطريق أمام الطبقة الوسطى لتملك مقاليد الحكم . وذلك أنهم اعتدوا بحقوق الفرد فى وجه المجتمع ، على حين انتصر الكلاسيكيون للمجتمع علي حساب الفرد . وما أشد الفرق بين الحالتين .

وقد دفع كتاب الرومانتيكية إلى هذا الاتجاه ماكانت عليه حال أوروبا ، منذ القرن التاسع عشر ، من زلزلة فى القيم وتبدل فى الطبقات الاجتماعية . وعلى مايصحب مثل هذه الحال – عادة – من بعض التحلل الخلقى[2] . قد قامت إلى جانبها جهود جدية ترمى إلى التحرر الفكرى والسياسى . وتمثلت هذه الجهود فى الطبقة «البرجوازية» التى أخذ يتكاثر عددها كلما تقدم بها العصر . وقد رأى فيها الكتاب جمهوراً جديداً لهم يمكنهم أن يعتمدوا عليه بديلا من الطبقات الأرستقراطية . ويتطلب منهم ذلك الجمهور المساعدة على نيل حقوقه من تلك الطبقات . وكان كثير من هؤلاء الكتاب يشعرون أن جمهورهم المهضوم الحق هو من نفس الطبقة «البرجوازية» التى نشأوا فيها ، فاختاروا لأنفسهم أن يتحرروا من قيود أسلافهم ، ليناصروا مطالب طبقتهم ، وليسهموا بذلك فى هدم الطبقات الطفيلية من الأرستقراطيين[3] .

وفى هذا الاتجاه كان الأدب الرومانتيكى أدباً ثائراً ، يهتم بمصالح الفرد ويعتد به ، وينتصر له ضد مظالم المجتمع . وكان ذا طابع إنسانى شعبى فى اختيار أشخاصه وموضوعاته ، ثم التحدث عن المشاعر والعواطف الفردية ، والتعبير عن الآمال العامة للطبقة الوسطى . وكان لهذا الاتجاه نتائج ثورية خطيرة تمس قضايا الدين والمجتمع والطبيعة والعاطفة بعامة ، ثم كانت له كذلك نتائج فنية تمس الأدب[4] والنقد . ويهمنا هنا مايخص النقد الأدبى وصلته بنشأة الأدب المقارن .

---

(١) انظر : J . P Sartre : Situation II, pp . 135 - 141 .

(٢) انظر : Paul Hazard : La Pensée Européenne au XVIIIé Siécle . Vol. I, P. 341 .

(٣) مرجع جان بول سارتر السابق ص ١٤١ – ١٤٢ .

(٤) راجع فى ذلك كتابى . الرومانتيكية ، الباب الثالث والرابع .

وضح مما سبق أن الكلاسيكية كانت تعنى بالمجموع فى وجه الفرد ، فكانت لاتعتد بالذوق الجمالى الفردى ، ولا المشاعر الذاتية ، فكانت فى نقدها متأثرة بهذه النظرة ، ولذا كان الكلاسيكيون ولوعين فى نقدهم بالتقنين وتحديد القواعد العامة للأجناس الأدبية[1] . ولم يكن ينظر للإنتاج إلا على أساس هذه القواعد . ولا مجال عندهم للذاتية والذوق الجمالى ، إذ الجمال الذى يبحث عنه الفنان انعكاس للحقيقة ، فهو لايتغير بتغيير الأفراد والعصور[2] .

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود التى تحد من حرية الكاتب وتوجوا ذاتيته . ونعوا على الكلاسيكيين خضوعهم لما تخضع له العبقرية ، غير مؤمنين بسوى الفرد وما رزق من موهبة . فكما رفعوا من حقوق الفرد على حساب المجتمع ونظمه ، نادوا كذلك بحق العبقرية الفردية فى وجه كل مايحد منها . وهذا هو السبب فى ضيق الرومانتيكيين بأنواع النقد إلا النقد الخلاق الذى يدعو إليه الكاتب ليفسر به إنتاجه . ويتخذ «فكتور هوجو» شعاره : «الحرية فى الفن»[3] ، أى اعتماد الشاعر على عبقريته .

ومنذ تحطمت قواعد النقد الكلاسيكية ظهرت نتائج بعيدة الأثر فى النقد ومقاييسه فصار الرومانتيكيون ينظرون إلى الأدب على أنه من إنتاج الفرد وعبقريته ، إلا أنه آراء وأفكار تصب فى قوالب مصنوعة . فأصبحت مهمة النقد تفسر ذلك الإنتاج تفسيراً علمياً بوصفه تجربة حية للفرد فى بيئته الخاصة . بعد أن كانت وظيفة النقد الكلاسيكى بيان مدى اتباع الكاتب القواعد المفروضة عليه . وقياس براعته بمقدار خضوعه لها . وطبيعى أن قواعد العقل والذوق السليم ، فى معناها الكلاسيكى[4] ، لم يعد لها مكان فى النقد الرومانتيكى ، لأن الذوق يتغير من أمة لأمة ، ومن فرد لفرد .

ولهذه النظرات النافذة يرجع الفضل فى ميلاد «تاريخ» الأدب فى معناه الحديث . فقد كان ذلك التاريخ قبل الرومانتيكيين لايتجاوز ذكر حياة المؤلف على حدة ، ثم

---

(١) ص ٢٦ - ٢٧ من هذا الكتاب .

(٢) هذا الكتاب ص ٣٣ .

(٣) انظر : Victor Hugo : Les Orientales, Prèface .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٢٥ - ٢٦ .

سرد مؤلفاته ، وذكر نماذج منها ، وشرح بعض معانيها اللغوية وخصائصها البلاغية ، وقلما حاولوا إحلال المؤلف محله فى عصره . فإذا تعرضوا لذلك ارتكبوا أخطاء عجيبة ، كما فعل «فولتير» مثلا حين وصف عصر «شكسبير» وما كان يسوده من جهل وظلام . وكان قصده إما الإشارة بعبقرية «شكسبير» بالنسبة لعصره ، أو النيل منه لجهله القواعد العامة الكلاسيكية التى كان يؤمن بها . وكانت أحكام أولئك النقاد مستمدة من القواعد العامة التقليدية ، ولم يكن منهم من يربط بين حياة المؤلف وبيئته وجنسه وطبقته وإنتاجه الأدبى ، ليشرح ذلك الإنتاج ويبين خصائصه الفنية ، وكيف تأثر المؤلف فيه بسابقيه ، ثم مدى أثره فيهم .

وذلك هو معنى تاريخ الأدب الحديث ، وهو وجهة النقد الحديث كذلك .

وللرومانتيكيين الفضل فى ميلادهما دون أدنى ريب[١] . وقد أثرت نشأة هذين العلمين من علوم الأدب فى نشأة الأدب المقارن .

وفى القرن الثامن عشر[٢] وجدت أثارات متفرقة وجهت النقد وتاريخ الأدب هذه الوجهة ، ولكن طليعة نقاد الرومانتيكيين حقاً هو « ويلهلم شليجل » W . Schlegel (١٧٤٦ – ١٨٤٥) – لا فى دعوته إلى محاكاة الطبيعة وخلط المأساة بالملهاة فحسب[٣] بل وفى إدراكه للنقد ، وفى نظرته إلى الكتب الأدبية نظرته إلى مناظر الجمال فى الطبيعة » . فهى يصفها وصفاً دقيقاً – محاولا – ما استطاع – « بعث عبقرية المؤلف » ورسم الحقائق الأدبية كما هى فى أمهاتها من الإنتاج الأدبى ، لتفسيرها والإعجاب بها[٣] .

ووجد اتجاهان كبيران لهذا التفسير : أحدهما ينظر إلى الأدب فى علاقته بالبيئة والمجتمع ، ومن أعظم الداعين إليه شأنا «مدام دى ستال» . والاتجاه الثانى ينظر إلى الأدب فى علاقته بمؤلفه ، وأكبر الداعين له من الرومانتيكيين هو «سانت بوف» . وسنتحدث عن هذين الكاتبين ، بوصفهما ممثلين لهذين الاتجاهين ، لنرى مدى تأثيرهما فى نشأة الأدب المقارن .

---

(١) التاريخ والنقد الأدبى فى معناهما الحديث من خلق القرن التاسع عشر . أنظر .

A. Thibaudet : Physiologie de la Critique, p. 18; R. de Synthèse 1920 pp. 4 – 5

(٢) كما فى نظريات «ديدرو» مثلا انظر كتابى النقد الادبى الحديث ، ص ٣٤٣ – ٣٤٨ .

(٣) انظر : A. W. Schlegel Cours de Littérature Dramatique, traduit de l'Allemand par Mmé. Necker de Saussure 13 éme leçon.

١ - مدام دى ستال[١] (١٧٦٦ - ١٨١٧) :

كانت أكبر داعية للحركة الرومانتيكية فى فرنسا ، متأثرة فى هذه الدعوة بفلاسفة الألمان ونقادهم ، كما كانت هىَ أول من سماها « الرومانتيكية » وقد أضفت على دعوتها طابعاً عاطفياً فياضاً ، فى صور قوية غذتها بمعرفتها الواسعة من الآداب المختلفة ، وبنظراتها الدقيقة التى حصلتها فى أسفارها الكثيرة . وكان نقدها ذا طابع علمى ، يتجه إلى التفسير والتعليل ، إلى التعقيد والتقنين كما كان فى الكلاسيكية . فأخذت تدرس الأدب فى نواحيه الفردية والاجتماعية .

وقد تأثرت بالألمان أكبر تأثر فى دعوتها إلى بناء النقد على الفلسفة ، إذ فى الفلسفة يتمثل التيار الفكرى الذى يمهد للنهضات الأدبية ويصاحبها . وهى نزعة أساسية للنقد الحديث ، وفرع من فروع الدراسات فىَ الأدب المقارن . وعندها أن الفلسفة لاغنى عنها فى النقد الأدبى « فى كل بلد ذى أدب قوى حر »[٢] .

وعلى الرغم من أنها تعد الأدب ذا طابع فردى ، لأنه ثمرة تفكير الكاتب ووليد عبقريته - شأنها فى ذلك شأن الرومانتيكيين جميعاً - قد وجهت نشاطها أولاً إلى تفسير الإنتاج الأدبى بتأثيره بالنظم الاجتماعية التى تخضع لها الأمة ، من صور الحكم ومن الدين والعادات ، وما يتبع ذلك من نظر الحياة وطرقها التى تؤثر فى الفكر والإحساس والذوق فالدين والقوانين يطبعان الشعب الذى يخضع لهما بطابعهما ، وبعبارة أخرى : « الأدب صورة للمجتمع »[٣] . تقول «مدام دى ستال» : (إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التحالف أو التشابه الفكرى بين الأمم . وقد

---

(١) انظر : (آن لوير جرمين) حملت اسم زوجها سفير السويد : « بارون دى ستال » : ووالدها سويسرى ثرى اسمه « جاك نكير » Jackes Necker وفى طفولتها كان لأمها ناد Salon فى باريس تعرفت فيه ببعض أعلام الفكر فى القرن الثامن عشر مثل « ديدرو » ، « بوفون » . وبعد زواجها (١٧٨٥) كان ناديها هى فى باريس مركز نشاط فكرى ، ثم ملتقى من يبغضون « نابليون » . وقد نفاها « نابليون » مرات من فرنسا وكانت تعود إليها ، ثم نفاها نهائياً عام ١٨١٠ بعد ظهور كتابها المسمى : (فى ألمانيا) وكانت حين تنفى تنقل معها ناديها فى قصرها المسمى (كوبية) Coppet على شط بحيرة جنيف فى سويسرا . وبعد سقوط « نابليون » (١٨٢١) عادت إلى باريس حيث ماتت بعد ثلاث سنوات . ودفنت فى سويسرا عند قصرها « كوبية » .

انظر : Crouzet : Histoire Illustrée de la Littèrature Française . P. 450

(٢) انظر : Mnie , De Staël : De L'Allemange . 2ème Partie , Chap. XXXI .

(٣) هذه قضية ينبغى ألا تؤخذ على إطلاقها ، وقد شرحناها . وبينا صور علاقة الأدب بالمجتمع فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث . ٣٩٩ - ٤٠٤ .

يرجع إلى البيئة كذلك شئ من هذا الاختلاف ، ولكن التربية العامة للطبقات الأولى فى المجتمع هى دائماً وليدة النظم القائمة . والحكومة مركز مصالح الناس . والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح)[1] .

وإذا كان الأدب « صورة للمجتمع » ، فلابد – للاستعانة على فهمه – من دراسة التاريخ . وللأدب بهذا الاعتبار صلة وثيقة بنواحى المدينة الأخرى . وسعة مدى إدراك المنتجين له . ولابد من إحلاله محله من عصره وبيئته كى يقوم حق التقويم تقول « مدام دى ستال » فى مقدمة كتابها المسمى : « الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية » : « سأحاول أن أشرح تأثير كل شكل من أشكال الحكومات فى الأدب ، وأن أبين الاتجاهات الخلفية التى تتولد فى الفكر الإنسانى نتيجة للعقائد الدينية ، وكيف ينمو الخيال على إثر سرعة سريان بعض الأساطير ، وأن أصور الجمال الشعرى الذى هو من وحى البيئة ، وأن أتحدث عن الدرجة المثلى للمدينة التى أقوى دوافع الأدب وأقوم عوامل استكماله ، وأخيراً سأشرح كيف تسير الإنسانية قدماً فى طريق التقدم والنور كلما تقدم بها الزمن »[2] .

فمدام دى ستال تقصد فى اتجاهاتها إلى ربط الإنتاج الأدبى بالمظاهر الاجتماعية ، ثم إلى بيان تقدم العقل البشرى على مر العصور . وهذان الاتجاهان ليسا من صميم الأدب المقارن ، على نحو ماشرحنا سابقا ، ولكنهما مع ذلك ساعدا على نموه والنهوض به . لأن « مدام دى ستال » فى دراستها النقدية كانت تلجأ إلى ضرب الأمثال بالآداب الأخرى ، وإلى تحليل بعض مظاهرها والإشارة إلى وجوه التشابه بينها ، تشابها يوجه العقول إلى دراستها . ولم يخل كل ذلك أحياناً من الإشارة إلى نشأة بعض الأجناس الأدبية وأسسها الفنية فى الأمم الأخرى[3] . ولكن لها الفضل كذلك فى اتجاهها فى دراستها أتجاهاً تطبيقياً عملياً عززته بكثير من الأمثلة ، مع شرحها لها بما تعرف من الآداب الأخرى .

---

(١) انظر : Mme. De Staël : De la Littérature Considérée dans ses Rapporis , avec les Institution . Sociales . : Paris 1887 . Chap. XVIII .

(٢) المرجع السابق ص ٣٠ .

(٣) الكتاب السابق ص ٣ - ٤ وفى مواضع متفرقة منه : ولمؤلفة نفسها فى كتاب : De L'Allemagne فى أصول متفرقة منه (كالفصل التاسع والعاشر من الجزء الأول)

وراجع أيضاً: F. Raldensperger : La Critique et L'Histoire Littérature co France au XIXème: siècle . P. 13 .

وقد حملت « مدام دى ستال » على من لا يعيرون دراسة الآداب الأخرى اهتماماً : وعلى من يحتقرونها . ودعت إلى دراسة الآداب فى لغاتها الأصلية[1] .

وكان لها الفضل الأول فى تعريف الفرنسيين بالأدب الألمانى ، مع عنايتها خاصة ببيان وجوه الشبه والخلاف بينه وبين الأدب الفرنسى مما كان له خير أثر فى الأدب الفرنسى وفى الحركة الرومانتيكية بوجه خاص . فكانت « مدام دى ستال » بسعة أفقها فى النقد ، وكثرة اطلاعها على الآداب الأجنبية ، وشغفها بدراسة مظاهر الفكر الإنسانى فى مختلف اللغات : ودعوتها إلى تلك الدراسة ، وضربها الأمثال فيها ، كانت بكل ذلك ذات أثر كبير فى الدعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد فى النقد والتحليل[2] . ولكنها - على مالها من فضل فى هذا الباب - لم تعن بدراسة صلات الأدب بعضها فى نطاق نفوذها وتأثيرها ، على نحو ماهو مفهوم من الدراسة الحق للأدب المقارن .

٣ - سانت بوف[3] (١٨٠٤ - ١٨٦٩) :

كان يبحث فى الإنتاج الأدبى ، لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب كما فعلت « مدام دى ستال » ، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه . فكانت أحكامه في النقد أحكاماً على شخصيات المؤلفين . وقد اتخذ لنفسه مبدأ فيما قرره فى تصوره

---

(١) المرجع السابق ص٣١ - ٣٢ وهذا أساس هام للدراسات المقارنة .

(٢) إليك مثلا بعض جمل من كتابها : (الأدب فى علاقاته بالنظم الاجتماعية) « الجزء الأول من هذا الكتاب يحتوى على تحليل خلق ى وفلسفى للأدب اليونانى والأدب اللاتينى ، وعلى بعض آراء فى النتائج التى تعرض لها الفكر الإنسانى أثر غزوات شعوب الشمال ، وبعد أستقرار الدين المسيحى وعقب عصر النهضة . ويحتوى كذلك على لمحة سريعة فيما يميز الأدب الحديث ، وعلى نظرات مفصلة فى عيون المؤلفات فى الآداب الإنجليزية والإيطالية والألمانية والفرنسية ، فى حدود مارسمت من منهج لهذا الكتاب : أى على حسب العلاقات بين الحالة السياسية للبلد وبين العقلية الأدبية المنتجة » ، أنظر :

Mme. De Staël : Dr la Littérature.. , P. 32 .

(٣) من كبّار النقاد الفرنسيين ، ومن آباء النقد الحديث فى العالم . وقد درس الطب فى بادئ أمره . وسرعان ماترك الطب إلى الأدب والنقد . وقد تركت دراساته الطبية أثراً عميقاً فى نزعته الأدبية ، إذ أراد أن يجعل من النقد مايشبه التشريح الطبى ، فى تحليل العمل الأدبى واتخاذه مرآة لنفس المؤلف ، كى يكشف عن دقائقها . وقد أنضم أولا إلى الحركة البرومانتيكية ثم تركها على أثر جفونه مع « فكتور هوجو» . وعنده أن النقد الأدبى يجب أن يكون خالقا كالأدب . واتجاهه فى نقده تحليل تطبيقى مثل « مدام دى ستال » ، ولكن عنايته بتصوير شخصيات الكتاب والمؤثرات المختلفة فيهم ، من جسمية ونفسية ووراثية ، وتفوق كل أتجاه سابق عليه . وعلى الرغم من صواب نظرته العامة قد أخطأ كثيراً فى تطبيقها ، وبخاصة فيما يتعلق بمعاصريه . على أن نقده فى منهجه وفى أكثر حالات تطبيقية مازال ذا قيمة عظيمة .

شخصية الكاتب حين يقول : « فيما يخص النقد الأدبى : يبدو لى أنه لايوجد ما هو أكثر أصالة ولذة وخصباً فى تنوع المعلومات فيه - فى وقت معاً - من قراءة حياة عظماء الكتاب ، إذا أجيد تأليفها . . يتقمص الناقد مؤلفه ، ويعيش فيه ، وينتجه فى نواحيه المختلفة : فيجعله يحيا ويتحرك ويتكلم كما يجب أن يفعل . ويتبعه فى دخيلة نفسه وفى عاداته فى حياته السابقة على التأليف ما استطاع : مع ربطه من كل جوانبه بهذه الأرض ، بهذا الوجود الواقعى ، بهذه العادات اليومية التى لايقل تأثر عظماء الناس بها عن تأثرنا نحن[١] وفى ذلك صار النقد الأدبى جنساً أدبياً آخر لأول مرة فى تاريخ النقد . ونجاح الناقد الأدبى يكون بمقدار نفوذه فى شخصية الكاتب الذى ينقده : « فإذا فهمت الشاعر فى هذه اللحظة التى تضافرت فيها عبقريته وثقافته وكل ظروفه الأخرى : فجعلته ينتج كتابه القيم ، وإذا حللت هذه البؤرة التى يتجمع كل شىء فى نفسه ، وإذا وجدت مفتاح هذه الحلقة الغامضة التى تربط وجوده الثانى المشع المتألق الجليل ، بوجود الأول الغامض المنزوى المتوارى الذى قد يريد الشاعر محو ذكراه ، آنذاك يمكن أن يقال أنك نفذت فى جوانب شاعرك وأنك علم به »[٢] .

ووظيفة النقد الأدبى - عند « سانت بوف » - هى النفاذ إلى ذات المؤلف : لتستشف روحه من وراء عباراته ، بحيث يفهمه قراؤه . وفى ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، أو كما يقول هو : « يجب أن يؤخذ من دواة كل مؤلف الحبر الذى رسمه به »[٣] . فالنقد - على حد تعبيره - : « يعلم الآخرين كيف يقرءون » . ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجمالية العامة . إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف .

وهو يعتمد فى ذلك على الملحوظات الدقيقة فى حياة المؤلف . ليبين : أى نوع من الناس هو ، وأثر حالته الطبيعية أو المرضية ، ودلالة الصور التى يستعملها على استخدامه لحواسه وقواه .

ويذهب « سانت بوف » إلى أبعد من ذلك حين يقرر نظريته فى « التاريخ الطبيعى لفصائل الفكر » . فيرى أن كل كاتب ينتمى إلى نوع خاص من التفكير ،

---

(١) انظر : Sainte-Beuve : Portraits Littéraires , F. Corneille .

(٢) انظر : Sainte-Beuve : Port Royal livre . I, Chap. I.

(٣) انظر : J. C. Carloni : La Critique Littéraire . P. 72 .

يكشف عنه استقصاء طبائع العقول فى الأدب الذى ينتمى إليه . فإذا بحثت طبائع العقول المختلفة ، تبين أنها « تنتمى إلى بعض نماذج وبعض أصول رئيسية . فمعرفة أحد كبار المعاصرين تشرح لك وتبعث أمامك طبقة من الموقى ، لما بينه وبينهم من تشابه واضح : ومن وجود بعض خصائص للأسرة الفكرية التى ينتمون جميعاً إليها . وهذا مطابق تماماً لما فى علم النبات بالنسبة للنباتات . وما فى علم الحيوان بالنسبة لأنواع الحيوانات . فهناك إذن ، تاريخ طبيعى . . . لأسر الفكر الطبيعية[1] . وهنا ينصح « سانت بوف » بموازنة النص الأدبى بنظائره لتتضح خصائصه . ويتطلع إلى ذلك اليوم القريب الذى تتحقق فيه نظرته هذه . فيكون النقد موضوعياً حقاً ، غايته الوقوف على عناصر تكوين الكاتب : لو استطعنا أن نأمل يوما فى تقسيم المواهب الأدبية إلى أسر . . . فكم يلزم لذلك من ملاحظة هذه المواهب أولا : فى صبر وفى حيدة ، ودون الخضوع لنظام يتحكم فى تفكيرنا فى البدء : فتتعرف على هذه المواهب تعرفاً كاملاً ، موهبة موهبة ، ومثلا مثلا[2] .

وإذا كانت أمثلة « سانت بوف » لم تتجاوز موازنة النصوص الأدبية فى داخل نطاق الأدب الفرنسى نفسه ، فإن نظريته التى وضعها تقود حتما إلى البحث عن عناصر تكوين الكاتب فى خارج نطاق أمته : إذ قد ينتمى الكاتب إلى أسرة فكرية عالمية فى الآداب . وهذا جوهر الأدب المقارن . « سانت بوف » ، فى نقده ، يقف وسطاً بين حدود الحركة الرومانتيكية والنظرة الواقعية المتأثرة بالنهضة العلمية .

وفيما قدمت فى الحركة الرومانتيكية ، يتضح أن تأثيرها فى نشأة الأدب المقارن محدودة بالدعوة إلى الإفادة من الآداب الأخرى ، ودراستها فى لغاتها الأصلية ، وفتح آفاق جديدة للآداب القومية فى البحث والتأثر ، وتوجيه النقد توجيهاً علمياً كان من ثمرته ظهور النقد الحديث والأدب المقارن ثم البحث عن عناصر تكوين ثقافة الكاتب كما فى نظرية « سانت بوف » فى « التاريخ الطبيعى لفصائل الفكر » ، ولم يتجاوز تأثير الرومانتيكية فى نشأة الأدب المقارن هذه الحدود ، على حين تجاوزها كثيراً تأثير النهضة العلمية التى أدت إلى ظهور الأدب المقارن نهائياً إلى الوجود .

---

(١) انظر : Sainte-Beuve : Port Royal , livre l. Chap. II .

(٢) انظر : Sainte-Beuve : Oauseries du Lundi . XIII. taine .

(ب) النهضة العلمية

من المشهور الذى لا نريد أن نطيل فيه أن القرن التاسع عشر كان بدء العصور الحديثة ، من ناحية التعمق فى الدراسات النظرية والعلمية ، ومن ناحية بناء الدراسات العملية على أساس نظرى منهجى ، ثم من حيث بدء ظهور المخترعات الحديثة البخارية والكهربية . وقد سبق ذلك وصحبه اتجاه عام إلى البحث عن أصول الأشياء ، والتنقيب عنها والتعليل لها . وكان لهذه النهضة - في العلوم الإنسانية والعملية معاً - تأثير عميق فى النقد والأدب . فقد أخذت الثقة فى العلم تزداد لدى النقاد والكتاب . وكانت هذه الثقةأساساً لتفاؤل بعض الرومانتيكيين فيما يخص مستقبل الإنسانية وتقدمها المطرد بتقدم العصور[1] .

ثم كان التقدم العلمى نفسه سبباً من أسباب القضاء على الرومانتيكية ذلك أن جمهور الكتاب والنقاد أخدوا يعتقدون أن العلم سيحل كل مشاكل الإنسانية وأن مناهجه هى المناهج التى يجب أن يتبعها الأدب والنقد كى يسير في طريق مأمون ، ويصلا إلى نتائج سليمة . ومن ثم لم يعد للانطلاق فى عالم الأحلام مجال ، إذ انصرف الأدب إلى واقع الحياة : يصف فى موضوعية ما تزخر به من مواطن البؤس والضعف . متحرراً من جموح الخيال وانطلاقاته . وبذلك ماتت الرومانتيكية . وقامت على أنقاضها « الواقعية » فى القصة والمسرحية . ثم « البرناسية » في الشعر . وهى تقابل الواقعية فى النثر . وكان ذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وكان العلم سبباً فى وجود جمهور جديد للكتاب ، هو جمهور العمال . فأخذ الكتاب فى واقعيتهم يدافعون عن هؤلاء العمال فى قصصتهم ومسرحياتهم ، مهاجمين (البرجوازيين) في ذلك الأدب : بعد أن كان الرومانتيكيون يساعدون فى أدبهم (البرجوازيين) ضد الأرستقراطيين ، وفى ذلك كله أثر العلم فى موضوعات الأدب ، وفى موضوعية النقاد . واتجاههم العلمى إلى الشرْح والبحث عن أصول الأفكار .

---

(١) كان رأينا آراء « مدام دى ستال » فيما سبق ، وأنظر أمثلة أخرى لهذا التفاؤل الرومانتيكى فى كتابى الروملنتيكية ص ٦٢ - ٦٣ ، ٩٦ - ٩٨ ، ١١٠ - ١١٤ .

وفى هذا القرن طلع « داروين » (١٨٠٩ - ١٨٨٢) على العالم بنظريته الشهيرة فى التطور وطريقة « الاختيار » فى الطبيعة ، وأثره فى تكون الأنواع الحيوانية ، فى كتابه . « نشأة الأنواع بطريق الاختيار الطبيعى ، أو الاحتفاظ بالأجناس المختارة فى صراع الحياة »[1] . وعلى الرغم من أن بعض ماساقه من نتائج لم تعد له قيمة علمية ، قد راجت نظريته رواجاً منقطع النظير فى ظل الفلسفة الوضعية للعصر . وتحدد بها إدراك النقاد للإنسان ، فرأوا أن كل أمرئ معاصر هو نتيجة تكوين العالم له فى مختلف العصور . وكثرت الكتب التى تبحث فى أصول الأشياء والنظم الاجتماعية والأديان ، متهجة إلى تفسير كل الظواهر تفسيراً علمياً مادياً[2] .

ومن أشهر هؤلاء « أرنست رينان » (١٨٢٣ - ١٨٩٢) وقد آمن بالعلم إيماناً يفوق كل حد . وضع فيه ثقته فى مستقبل الإنسانية . وقد بنى كل كتبه على فكرتين رئيسيتين هما الثقة فى العلم ، وجبرية الظواهر[3] ومن ذلك كتابه : « تاريخ أصول المسيحية » ، وهو مجلدات كثيرة أصدرها من عام ١٨٦٣ حتى عام ١٨٨٣ ، وكتابه « التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية » (١٨٥٥) : ومن أقواله ذات التأثير العميق فى نشأة الأدب المقارن « يمكن أن يعد الوعى الإنسانى نتيجة لآلاف أخرى من الوعى تتلاقى كلها مؤلفاته فى غاية واحدة . . »[4] وقد دفع هذا الاتجاه إلى البحث عن أصول الأفكار وكيفية التكوين الثقافى للأفراد والدول .

وظهر صدى هذا الاتجاه فى بحوث الكاتب الإنجليزى « بوسنت » فى كتابه المسمى : « الأدب المقارن » (١٨٨١) - وقد درس فيه ظاهرة الأدب فى تأثرها فى جميع الدول بالعوامل الأجتماعية ، وفى تطورها بتطور المجتمعات من حالة قبلية إلى مدنية ، ومن مجتمع اقطاعى إلى مجتمع مدنى . ومثل هذا الإدراك المقارن بدائى ، لاقيمة له فى الدراسات المقارنة الحديثة ، ولكنه كان خطوة فى تفسير الأدب بوصفه

---

(١) Charles Darwin : on the Origin of Species , or the Preserxation of Favoured Race in the Struggle of Life , 1859 .

(٢) لتأثير الفلسفة الوضعية فى الأدب والمذاهب الأدبية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، أنظر كتابى : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص ٩٠ - ١٠٩ .

(٣) انظر : G. Lanson : Histoire de la Littérature Française , pp. 1091 - 1099 .

(٤) انظر : R. de Littérature Comparée , 1921 , P. 17 .

ظاهرة عامة مشتركة بين الآداب ، فكان بمثابة دعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد . ولا شك أن لهذا تأثيراً فى نشأة الأدب المقارن .

وقد حذا حذو « بوسنت » الكاتب الفرنسى « ليتورنو » فى كتابه : « تطور الأدب فى مختلف الأجناس الإنسانية »[١] . وقد اتبع فيه « بوسنت » فى منهجه ونظراته العامة .

وقد جدت ظاهرة أخرى علمية فى القرن التاسع عشر كان لها تأثير مباشر فى الاهتمام بالمقارنات الأدبية . ذلك أن علماء القرن اتجهوا إلى المقارنات لاستنباط الحقائق والتعمق فى البحث ، فنشأ علم « الحياة المقارن »[٢] وعلم « التشريع المقارن »[٣] وعلم «الميتولوجيا المقارن »[٤] و « علم اللغة المقارن »[٥] فلا بدع ، إذن . أن يحذو تاريخ الأدب حذوها فى اتجاهه نحو « الأدب المقارن »[٦] .

وعلى الرغم من اتجاهات « أدجار كينيه » E. Quenet (١٨٠٣ - ١٨٧٥) الرومانتيكية فى كتبه فى التاريخ وفلسفته ، قد شعر شعوراً عميقاً بضرورة الدراسات المقارنة . وكان مدرساً للأدب الأجنبى فى جامعة « ليون » وقد عرض عليه آنذاك كرسى الأدب الحديث فى السربون ، فأجاب بخطاب له عام ١٨٣٨ م يقول فيه : « إنى لأميل إلى تفضيل اسم آخر أعم من الأدب الحديث ، لئلا نبتعد نهائياً عن القديم . . لقد قالوا : « تشريع مقارن » ، ألا يمكن أن يقال : « أدب مقارن » ، أو شىء آخر قريب منه يندرج فى هذا السبيل؟ » وقد عين هو - فيما بعد - مدرساً فى « الكوليج دى فرانس » عام ١٨٤٢ ، لتدريس مادة « آداب جنوب أوروبا »[٧] .

---

(١) انظر : L'Evolution Littéraire dans les Diverses Races Humaines, 1894.

(٢) Biologie Comparée.

(٣) Législation Comparée.

(٤) Mythologie Comparée.

(٥) Linguistique Comparée.

(٦) انظر : J. Marie-Carré : Annales du Centre Universitaire Méditerranéen 1948 - 1950, P. 70.

(٧) المرجع السابق ص ٧١ وكذا :

P. Harvey and J. B. Heseltine : The Oxford Companion to French Litterature P. 581.

ولابد أنه انصرف فى دراسته للآداب الأوروبية إلى شرح بعض الاتجاهات العامة بينها ، وبين طبيعة الصلات بين مختلف الآداب : شأنه فى ذلك شأن كثير من معاصريه[1] .

وعلى الرغم من أن واحداً من هؤلاء لم يتوجه إلى دراسة التأثير بين الآداب دراسة منهجية على نحو مانفعل اليوم ، قد كانوا جميعاً من طلائع الباحثين فى المقارنات بصفة عامة ، ومن الممهدين لخلق الأدب المقارن بوصفه علماً . ومن أشهر هؤلاء ثلاثة من نقاد فرنسا ، يمثلون الروح العلمى للعصر فى النقد والاهتمام العام بالصلات بين الآداب ، هم « تين » و « جاستون بارى » و « برونيتيير » . ولا غنى لنا من أن نلم بنظرياتهم ذات القيمة والأثر فى تاريخ الأدب ونقده .

١ - هيبوليت تين[2] (١٨٢٨ - ١٨٦٣) :

لم يؤثر ناقد فى عقلية المفكرين والكتاب فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر مثل مأأثر « تين » و « رينان » و « دارتون » فى تمثيلهم لروح العصر العلمية ، مما كان له تأثير فى المذاهب الأدبية وفى النقد معاً[3] .

و « تين » يبنى نظرياته جميعاً على مبدأين : أن التأثير متبادل بين العوامل الطبيعية والعوامل النفسية التى تتضافر معاً على نمو الجنس البشرى واطراد تقدمه ،

---

(١) كما فعل « فيلارت شال » philarète Chasle فى كتابه المسمى . رسالة وجيزة في التاريخ العام والتأثرات الأدبية Esquiese d une Histoire Gènèrale des Influeuce . Littétaires ودراساته فى هذا الكتاب لاعمق فيها ، ولا تخرج عن أن تكون ملحوظات على الآداب المختلفة ، فأولى بها أن تدخل فى باب الأدب العام ، لا فى باب الأدب المقارن ، ولكن مما يستحق الذكر من كتابه السابق قوله (سيكون تاريخ ذيوع الأفكار وانتشارها أهم موضوعات البحث الأدبى) ومثل هذه الأقوال شجعت كثيراً على تقدم بحوث الأدب المقار ، انظر :
R. de Synthèse 1920 . P. 13 .

(٢) Hippolity Taine الناقد المؤرخ الفيلسوف . ولد فى « فوربية » فى شمال شرق فرنسا ، وكان تلميذا نابهاً فى مدرسة المعلمين العلمية بباريس ، ولكنه رسب فى الحصول على « الأجريجاسيون » فى الفلسفة ، لآرائه الجريئة أمام لجنة الأمتحان الرجعية ، فاشتغل بالتدريس فى مدارس الأقاليم ، ثم كان صحفياً ، ثم مدرس علم الجمال فى مدرسة الفنون الجميلة فى باريس . وقد أكب على دراسة ثقافة عصره من علوم نفسية ورياضية وطبيعية ، إلى ثقافته الواسعة فى التاريخ والفلسفة . ثم حصل على دكتوراه فى الآداب برسالة موضوعها « لافونتين » وهى دراسة نفسية القرن السابع عشر وحال رجال البلاط فيه ونواديه ومجتمعاته ومن كتبه الأخرى : فلسفة الفن ، فرنسا المعاصرة ، تاريخ الأدب الإنجليزى .

(٣) انظر : Lanson, op cit. P . 1091

وأن بحوث العلم لابد أن تؤثر فى الأدب والفن . وهو مدين فى ذلك بكثير الفلسفة « الوضعية » لعصره . وعنده أن الطبيعة - بما تحتوى عليه من دوافع ملازمة لها - تتحكم فى تطور الإنسان بسلسلة من الأحداث تؤثر تأثيراً مزدوجاً فى نواحى تكوينه : النفسية والجسمية معاً : أما الناحية النفسية في الإنسان فهى مرتبطة بالأحاسيس العميقة . وهذه الأحاسيس بما تثيره من صور - هى التى تكون الأفكار ، على حين ترتبط الناحية الجسمية بالمظاهر الخارجية للأحاسيس . وبهذا يمكن أن تشرح جوانب الشخصية الإنسانية ، ويمكن أن يتنبأ المرء بما ستكون عليه ، طبقاً للوقائع فى علاقاتها المتبادلة بعضها مع بعض ، وعلى حسب مايمكن أن تنتجه حين يتركب بعضها مع بعض[1] .

وفى مقدمة كتابه : « تاريخ الأدب الإنجليزى » : نصح للمؤرخين - وبخاصة مؤرخى الأدب والفنون - بضرورة دراسة هذة العوامل النفسية والطبيعية التى إليها ترجع الخصائص الثقافية والاجتماعية لكل أمة ، وهى نفس العوامل التى ترجع إليها خصائص كل شعب فى أدبه وفنه . وقد حصرها فى ثلاثة عوامل :

(١) الجنس (٢) البيئة (٣) القوة الموجهة للعصر والمكتسبة فيه . وسنتحدث عن كل منهما على حسب مايرى « تين » ، ثم نظريته عقب ذلك .

١ - الجنس:

يقصد بالجنس مجموع الاستعدادات الفطرية التى تميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد . وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة فى مزاج الفرد وتركيبه العضوى ، طبقاً لما قدمنا من رأى « تين » فى العلاقة بين الحالات النفسية والعضوية . فإذا أخذنا جنساً بشرياً ما - كالجنس السامى أو الآرى - وجدناه ذا صفات عضوية خاصة به . ووجدناه يتميز تبعاً لها بخصائص فكرية تظهر فى إنتاجه العقلى والفلسفى والفنى : مهما تفرقت بأبنائه البيئات ، ومهما توزعهم نظم الحكم المتنوعة . ومهما اختلفت فيهم درجة المدنية .

ويرى « تين » أن هذا العامل هو أقوى العوامل الثلاثة فى اختلاف الإنتاج الفكرى . وذلك أن كل جنس من الأجناس البشرية خضع لعوامل واحدة من البيئة

(١) هذا مايشرحه ويطبقه فى كتابه : Taine : De llatèlligence 1870, (2 Vols).

الطبيعية ونظام الحكم والعادات والتقاليد . وقد امتد هذا الخضوع إلى الوراء فى التاريخ قروناً سحيقة لا سبيل إلى إحصائها ولا إلى دراستها . وبتأثير هذا الخضوع الطويل اكتسب الجنس صفات مشتركة نزلت منه الغرائز الفطرية التى لاسبيل إلى محوها[1] .

وتوجد أجناس كبيرة عامة ، تتدرج تحتها أجناس أخص منها . فمثلا الجنس السامى منه العربى والعبرى والأشورى والبابلى . . . والجنس الآرى يتدرج تحته الهندى والأوروبى والإيرانى ، ومن الأوروبى يتفرع اللاتينى والسكسونى . .

وعلى سبيل المثال : نلحظ فى الأشعار « الأنجلو سكسونية » بعض مظاهر القوة فى الخيال ، وضعت الاعتقاد فى الحياة الأخرى ، وفيضاً من الإحساس أمام الطبيعة ، ونلحظ فى الوقت نفسه دلائل قوة الإدارة والاتجاه العلمى . . ومما يذكر أن الشعب الإنجليزى فى نزاع من قديم الزمان إلى حب الاستقلال والمشروعات الفردية[2] .

ومما سبق أن « تين » يشرح عامل الجنس السابق بتأثير البيئة أيضاً : ولكن طول خضوع الجنس الواحد لهذه البيئة عمق تأثيرها بحيث لايستطاع التحلل منه فى رأى « تين » ، ثم أن اختفاء دقائق هذا التأثير فى ظلال تاريخ الجنس الضارب فى القدم يجعل تفسيره العلمى مستحيلا على الدارس .

٢ - البيئة Le milieu :

ويقصد به مايحيط بالجنس من عوامل طبيعية ترجع إلى حالة الإقليم الذى يسكنه ، ومن عوامل سياسية واجتماعية تؤثر فى تفكيره . وهذا العامل يؤثر فى الجنس من الخارج . على حين ينبعث تأثير عامل الجنس من داخل ذات الأفراد .

ثم إن طبيعة الإقليم تؤثر فى الجنس تأثيراً دائماً ملازماً ، على حين تتغير الأحوال الاجتماعية والسياسية بتغير العصور . فحال الثورات السياسية غير حال الاستقرار . والعصر العلمى الذى وقفنا فيه على كثير من حقائق الكون وما يحيط بنا من العوالم يغاير العصور المتخلفة فى التفكير ، ويؤثر بدوره فى إنتاج الجنس الواحد . والكتاب مرآة عصورهم مهما اختلفوا فيما بينهم فى إنتاجهم . ويضرب « تين » لذلك مثلا : أن « بوالو » و « راسين » و « بوسويه » – على اختلافهم عند الموازنة بينهم ،

(١) انظر : F. Baldensperger: La Critique et l'Historie littéraire ce France. pp 134-135

(٢)انظر : A. Chevrillion : Taine et Pensée. P. 339.

وعلى تميز كل منهم عن الآخر - يتفقون فى خصائص تبين عن طابعهم الفرنسى . وهى خصائص عصر تركز كل مافيه حول ملكية مطلقة جمعت حولها النبلاء ، وسنت لهم فى حياة مترفة سنناً من التقاليد ، فبلغ سلطان العادة والخضوع للتقاليد أوجهما تجاريهما فى ذلك نزعة خطابية ، وتحفظ خلقى مشوب بنزعة أرستقراطية[1] .

وقبل « تين » تنبه كثير من النقاد إلى أثر البيئة والحالة الأجتماعية فى الأدب . ومن أقدم من تنبهوا لذلك من نقاد العرب « ابن سلام الجمحى » فى طبقاته ، حين علل تين « عدى بن زيد » بأنه كان يسكن الحيرة ويراكز الريف ، وفسر قلة الشعر فى الطائف ومكة بقلة الحروب ، ولذا قل الشعر بين قريش ، إذ لم يكن بينهم تائرة ولم يحاربوا[2] . ومبدأ تاثير البيئة فى ذاته سليم ، ولكن تعليل ابن سلام لاوزن له . لأن الحرب ليست هى داعى الشعر الوحيد . ثم هذا « ابن الأثير » يرجع شعر المحدثين فى ابتداع المعانى ولطف المأخذ ودقة النظر « لأن المحدثين الملك الإسلامى فى زمانهم . ورأوا مالم يره المتقدمون »[3] ولكن الفرق كبير بين أولئك النقاد وبين « تين » : لأن « تين » يقرر تأثير البيئة فى ضوء فلسفته الوضعية ، أى تفسير الظواهر الفكرية والفنية بالعوامل المادية الطبيعية على نحو ماشرحنا من قبل[4] .

٣ - يضاف إلى العاملين السابقين عامل ثانوى يسميه « تين » : الدوافع الموجهة للأدب من تراثه الماضى ، أو « الحركة المكتسبة » من ثقافة الشعب فى تاريخه ، أو تأثير الماضى فى الحاضر ومناصرته له . وهو مايطلق عليه « تين » كلمة moment : وهى هنا بمعناها الاشتقاقى من اللاتينية : momentum أى القوة الموجهة . وقد حصر «تين» هذا العامل فى داخل نطاق الأدب الواحد ، حتى يكون عاملا ثانوياً بالنسبة لتأثير الجنس والبيئة . وإذا التمسنا له فى أدبنا العربى مثلا ، وجدناه فى « بديع الزمان الهمذانى » فى مقاماته بالنسبة إلى « الحريرى » فى مقاماته : فقد سار الثانى على نهج الأول ، بدافع الميراث الثقافى والأسس الفنية التى ورثها عنه . ولندع « تين » : يوضح هذا العامل بأمثلة من الأدب والفن الغربيين . يقول « تين »

(١) المرجع السابق ص ٣٢٥ - ٣٢٧ .

(٢) ابن سلام الجمحى : طبقات الشعراء ص ١٠٢ .

(٣) ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم) . المثل السائر ص ١١٢ .

(٤) ص ٤٤ - ٤٥ من هذا الكتاب .

خذ لك مثلا فترتين من أدب أو فن ، مثل فترتى المسرحية الكلاسيكية الفرنسية فى عصر « كورنى » وفى عصر « فولتير » أو مثل فترتى الفن الإيطالى فى عهدى « ليونار دى فنتشى » Leonard di Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٦) وفى عهد « لوجويد » Le Guide (١٥٧٥ - ١٦٤٢) ، لاشك أن الإدراك العام فى كل من الفترتين لم يتغير ففيهما يقصد دائماً إلى تقديم النموذج البشرى أو رسمه ، فى قالب الشعر . وبناء المسرحية وشكل الأجسام لم يشهد تغيراً ، ولكن يجب أن يلحظ فيها هذا الفرق : وهو أن أحد الفنانين سابق . والآخر لاحق. وأن الأول ليس له نموذج يجتذبه ، على حين يتوافر للثانى ذلك النموذج . وأن الأول يرى أشياء وجها لوجه ، على حين يراها الثانى بواسطة الأولى . وإنما مثل الشعب فى ذلك مثل الشجرة من النبات : يتولد فيها - بالغذاء الواحد وفى الجو الواحد وعلى أرض واحدة - أشكال « متنوعة » على حسب درجات نموها المختلفة ، فمن براعم إلى زهور ، ثم إلى ثمار وحبوب . بحيث تستتبع كل مرحلة سابقتها .وتحيا بموتها »[1] .

والمسألة فى نظر « تين » لاتعدو أن تكون تفسيراً آليا للظواهر النفسية ، على حسب جمع الحقائق والوقائع الدالة وتحليلها . بنفس الطرق التى تتبع لتفسير آلية الظواهر العضوية . مع فارق واحد : هو أن القوى المتحكمة فى الظواهر النفسية لايمكن أن تقاس قياساً دقيقاً ، ولا أن توضع فى قوالب وأشكال محددة كل التحديد ، كما هو الشأن فى الظواهر العضوية . وهكذا كانت نظرية « تين » ذات أثر عميق فى المذهب الطبيعى فى الأدب[2] .

ويمكن أن نفيد من نظرية « تين » فى النقد العربى فيما يخص تأثير الجنس ذلك أن الجنس السامى - والعربى منه بخاصة - لم يهتم بالأدب الموضوعى ، أدب القصص ، ثم أدب المسرحيات والملاحم .

نعم ، قد يكون للبيئة تأثير فى ذلك ، ولكن تأثير البيئة وحدها غير كاف . وقد وجد فى القرآن عنصر قصصى لم يستفد العرب منه فى خلق قصص ذات صبغة فنية ، على حين أفاد الفرس منه فى خلق قصص طويلة عبروا فيها تعبيراً موضوعياً

(١) انظر : Taine : Hist. de la Litt. Ang : Introduction .

(٢) نفس المرجع السابق ، وقد أقتبس « اميل زولا » من عبارات « تين » فى تاريخ الأدب الإنجليزى هذه العبارة . «الفضيلة والرذيلة من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » وصدر بهذه العبارة قصته الطبيعية التى عنوانها . « تيريزراكين » (١٨٦٧) .

عن آرائهم الفلسفية وبعض آرائهم الاجتماعية . هذا ، مع أن الفارق لم يكن كبيراً بين العرب والفرس ، فيما يخص طبيعية الحياة العامة والحضارة فى العهد الإسلامى ، وهو العهد الذى تأثر فيه الفرس بالإسلام وقصص القرآن .

ولكنا – مع ذلك نقرر أن تعميم « تين » تأثير الجنس غير صحيح . إذ من المسلم به أن لايوجد جنس خالص صاف منذ أمد بعيد من تاريخ الإنسانية . فقد اختلطت الأجناس البشرية وتداخلت بسبب الهجرات والغزو والأحداث الطبيعية وما إليها .

هذا إلى أنه إذا سلمنا بأن للجنس خصائص فى أصل نشأته وموطنه – وهو فى رأينا صحيح فى أصل النشأة قديماً . ثم هو فى الأصل نتيجة لتأثير البيئة الطويل كما قرر « تين » – فإن تأثير الجنس فى هذه الحدود تطغى عليه – بعد ذلك – عوامل أخرى ، كتأثير البيئة وبخاصة التأثير الثقافى والفنى . وفى كثير من الحالات يكون هذا التأثير من خارج نطاق الثقافة والفن القومى . وهذا هو ما أغفله « تين » . وهو موضوع الأدب المقارن . يقول بعض من نقدوا هذه النظرية متحدثاً عن تأثير الأدب الفرنسى الكلاسيكى فى الأدب الإنجليزى : « حين تغير الزمن ، واستقر العصر الكلاسيكى وأتى من فرنسا شعاع العقل الهادئ الصافى ، ليغمر المناطق المالية من المجتمع الإنجليزى ، حينذاك انطمست الروح الإنجليزية حتى كأنها قد اختفت »[1] .

ففى هذه النظرية وجوه نقص خطيرة ، تكاد تذهب بقيمتها . ثم أنها فى حرفتها مجافية « لروح الأدب المقارن » . وقد كان الأولى أن يدرك « تين » نظريته على الوجه الآتى : « هناك أجناس معنوية وفكرية منبثة – على سواء – فى الأمم المختلفة . ونتيجة لها توجد بيئات أدبية وفنية ذات طابع عالمى . ثم هناك عصور يطبعها طابع السيطرة لبعض حالات الفكر ، فتتلاقى فيها أنواع من التأثر بمختلف الآداب »[2] .

ويتضح من شرحنا السابق لهذه النظرية أن « تين » لم يساعد على نهضة الأدب المقارن إلا فى حدود اتجاهه الوضعى لتفسير ظاهرة الفن والأدب والفكر تفسيراً عاماً

---

(١) انظر : A . Chevrillion : Taine, P . 336 .

(٢) انظر : P . Van Tiehem : La Litt . Comparee, 1889 .

ويعقب على هذه النظرية الناقد الفرنسى الشهير « تيبوديه » قائلا . أن أفكار « تين » لم يصيبها التهدم فحسب ، بل أصابها ماهو شر من ذلك ، فهى الآن حجرات خالية لا أثاث بها ، خاوية لاتكاد تصلح لكنى »

راجع : F . Baldensperger : La Critigue et Ìhistoire Littèraire en Franoe . P . 135 .

ينطبق على كل الآداب والإنتاج الفكرى والفنى . ففى هذه التسوية بين الآداب اتجاه « جديد » لتوسيع آفاق الباحثين ، وصرفهم إلى البحث العلمى فى الآداب المختلفة ، وحثهم على الخروج من حدود الأدب القومى . وقد ضرب « تين » لهم المثل فى تاريخه للأدب الإنجليزى ، حيث عقد أنواعاً من المقابلات والمشابهات بينه وبين الأدب الفرنسى فى مواضع متفرقة من كتابه[1] . و « تين » فى تأثيره فى نشأة الأدب المقارن يقف وسطاً بين التأثير الرومانتيكى والتفسير العلمى المنهجى فى سبيل البحث عن أصول الأفكار . وهو يتجه فى بحثه اتجاه التقنين لا التطبيق الدقيق . فهو فيلسوفاً أكثر منه ناقداً أدبياً أو مقارناً . وقد تجاوزه فى هذه الناحية الناقدان الآخران اللذان نتكلم عنهما . وهما يمثلان أقوى ما استطاعت النهضة العلمية أن تقدمه لخلق الأدب المقارن .

جاستون بارى[2] (١٨٣٩ - ١٩٠٣) :

كانت دراسات « الأساطير »[3] و « الخرافات الشعبية »[4] قد نحت منحى مقارناً قبل أن يخرج الأدب المقارن إلى الوجود . وقد نمت تلك الدراسات ونهضت ، فأفاد منها « جاستون بارى » فى نوع الموضوعات ومنهج الدراسة ، كما أفاد من نتائج بحوثها . وعنده أن الأدب تغذية للحاجات العامة للمجتمع وللميول الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الفنون العامة . وهو ينشأ فطرياً قومياً ، ولكنه يتعقد وينمو ، اعتماداً على ما يرد إليه من موارد خارجية عن نطاق الأدب القومى ، ليمثلها ذلك الأدب ويطبعها بطابعه ، فيكملها ويكمل بها . وهذا هو مايقصده « جاستون بارى »

---

(١) مثل موازنته بين (شكسبير) و (وراسين) ، وبين (الفريد دى موسييه) و (تنسون) انظر :

F. Baldensperger , dans : R. de Litt . Comparée , p. 17 .

(٢) Gaston Paris قد وجه اهتمامه إلى تكوين تلاميذه أكثر من توجيهه إلى التأليف وتدوين آرائه القيمة . وقد أخلص فى هذا التوجيه أخلاصاً كان ضحيته . فلم يترك لنا كثيراً عن منهجه فى البحث ، وطريقته العلمية فى التأليف ، ولكن له أعمق الأثر فى تكوين كثير من الباحثين المتبحرين . وتوافرت له كل صفات المؤرخ الكبير ، مع ذاكراه واعية وصبر دائب ، وإدراك نافذ فى النقد . وكان يصبغ كل دروسه ومحاضراته صبغة جديدة فيبدو كأنه خلقها خلقاً . وكان له - إلى ذلك - خيال شاعر ، وإحساس مرهف بالجمال الفنى . ومن مؤلفاته : (الشعر الفرنسى فى العصور الوسطى) و (الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى) .

انظر : Mornet : Histoire de la littérature Française Contemporaire , Paris 1927 , P. 237 .

وانظر : Clouart : Hist , do la Litt . Fran., Paris 1949 , p. 451 .

(٣ ، ٤) Histoire des légendes ; golklore ; la Mythologic comparée .

حين يرجع مختلف الموضوعات فى مختلف الآداب « إلى عناصر مبسطة توارثتها هذه الآداب خلفاً عن سلف ، دون تجديد كبير فى عناصرها الجوهرية ، ودون تغيير ، إلا مايكون من تركيب بعضها مع بعض تركيباً لاتلبث معه أن تتغير بساطة عناصرها فى حالتها الأولى ، ولكنها تبقى - مع ذلك - محتفظة بطابعها العام ، بوصفها فناً غذى منذ نشأته وفى بساطته الأولى - بروح اجتماعية من الشعب »[١] .

وبهذه الروح عالج مسائل الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى ، فبين أن ذلك الأدب قد استعان بما اقتبسه من الآداب الأخرى ليغذى الروح الجماعية لدى الفرنسيين فى تلك العصور . وتهمنا هنا مسألة تناولها فى بحوثه ومحاضراته الكثيرة ولها صلة وثيقة بأدبنا وبالآداب الشرقية من حيث تأثيرها فى آداب الغرب ، تلك هى الأقصوصات الشعبية الفرنسية فى العصور الوسطى التى كان يطلق عليها « فابليو » .

وهذا النوع من الأقصوصات - « الفابليو »[٢] جنس خاص راج فى فرنسا من حوالى منتصف القرن الثانى عشر حتى أوائل القرن الرابع عشر الميلادى وهو قصة شعرية تؤلف لتحكى . والجانب الغالب هو جانب المسلاة ، ولكنها قد تكون مع ذلك طابع خلقى ، أو اجتماعى ، ثم أنها تنحو منحى واقعياً مبنياً - عادة - على شئون الحياة اليومية ، أو العيش الغالبة ، والمشاكل الصغيرة التى تعرض الأفراد الوسطى فى تجار وقسس ونبلاء صغار . ويعنى الشعراء فيها بإبراز العيوب التى تثير السخرية ، لأنها أسهل فى إثارة الضحك . وقد لجأوا إلى الجانب المضحك التهكمى ، لأنه أسهل فى إرضاء العامة ، وقد كان هؤلاء العامة هم جمهور الشعراء فى هذا الجنس الأدبى . والهجاء الاجتماعى فى هذه الأقصوصات الصغيرة ليس عميقاً ، ولا ثورياً ، بل غايته الفكاهة ، فى روح مرحة لاتبغى سوى دقة الملاحظة ، دون خبث أو تعمق . وقلما تلجأ هذه الأقصوصات إلى جانب المأساة الجدية أو النصائح التربوية . إذا كان موضوعها النساء ، فإنهن يظهرن فيها خادعات ماكرات يلعبن بألباب العقلاء . ومنزلة المرأة فى هذا الجنس الأدبى دون مكانتها فى أدب الفروسية المعاصر

---

(١) انظر : P. de Litt. Comparée , 1921 , p. 20 un atticle de Baldensperger .

(٢) Fabliaux أو Fableau وهى فى الأصل معناها : « الخرافة الصغيرة » ، ولكنها اكتسبت المعنى الاصطلاحى الذى نشرحها به هنا .

لذلك الأدب . وهذا اتجاه شعبى قد يكون متأثراً بالمسيحية أو بما اقتبسه الشعراء من الأقصوصات الفارسية الأصل[1] .

ويرى « جاستون بارى » أن هذا الجنس الأدبى قد استمد كثيرا من عناصر وجوده من الآداب الشرقية ، ويبرهن بهذا على نظريته العامة السابقة فى استعانة الآداب بعضها ببعض على إكمال عناصرها حتى تستجيب للحاجات الاجتماعية والشعبية . يقول « جاستون بارى » : « النوع الأكثر شعبية ، والأقرب فى ظاهره إلى الطبيعة ، والذى يحمل - دون ريب - الطابع الفرنسى فى معناه وفى صيغته ، وهو نوع الأقصوصة الشعرية الصغيرة فى العصور الوسطى (الفابليو) ، له جذوره الأولى الضاربة فى القدم ، زماناً ومكاناً ، حيث نشأ ونهض ، فقد أتى لنا من الشرق ، ويحتمل أن يكون من الهند ، ماراً ببيزنطة » . وطالما كرر « جاستون بارى » هذه الفكرة ، فى كتبه ، واستشهد لها بقصص من هذا الجنس الأدبى مصادرها عربية . أو هندية انتقلت من قبل إلى الأدب العربى عن طريق الفارسية فى (كليلة ودمنة)[2] .

وفى الحق يتضح هذا التأثير الشرقى فى بعض هذه الأقصوصات بحيث لايدع مجالا للشك فيه . ونضرب هنا مثلا أقصوصة فرنسية من هذا الجنس الأدبى عنوانها : « اللص الذى اعتنق ضوء القمر » ، وملخصها أن سارقاً اعتلى بيت ثرى من الأثرياء فى ليلة مقمرة ، فشعر به صاحب المنزل : فطلب من امرأته بصوت خفيض أن تسأله فى إلحاح كيف جمع ثروته ، ويجيبها - بعد تمنع - بأنه جمع ثروته من السرقة ، وأنه كان يرقى برقيا سحرية ، فيحمله ضوء القمر إلى داخل المنزل ليجمع منه مايريد ، ثم يرقى بنفس الرقيا ، فيرفعه ضوء القمر ليخرج سالماً ، وهذه الرقيا هى كلمة «سول» saul ينطقها سبع مرات ، فينخدع بذلك القول اللص ، وينطق بها ، ثم يسلم نفسه إلى الضوء كى يقع فتنكسر ساقه اليمنى وذراعه ، ويدركه صاحب المنزل ، فيقول له اللص :.« لسوء طالعى قد سمعت نصحك ، وقد حملنى سحرك حملا طيباً أشرفت معه على الموت ، وهأنذا المصاب المحتضر » ويجد

---

(١) انظر : Lanson : Hist. de la Litt . Franç ., pp. 103-109 .

(٢) المرجع السابق نفس الموضوع وكذا : G. Paris : La Poésic du Moyen-Age , Paris 1895 Chap. 3 , pp. 75-108 et Passim .

هذه الأقصوصة فى كليلة ودمنة لابن المقفع فى باب « برزويه » . فيها كلمة الرقيا هى « شولم » سبع مرات . ولايدع التوافق بين الأدبين – فى موضوع الأقصوصة وتفصيلها – مجالاً للشك فى تأثر الأدب الفرنسى بها .

وأقصوصة أخرى شرقية أثرت قطعاً فى ذلك من الفارسية إلى الأدب العربى . وموجزها على حسب مايقص صاحب كتاب المحاسن والمساوئ : أن الموبدان أو رئيس الكهنة الإيرانى كان كلما دخل على « خسرو أبرويز » حياه ثم قال له : « أعطيت الخير ، وجنبت طاعة النساء » : فغاظ ذلك « شيرين » محظية كسرى . « فأرادت أن تكيد له . فأهدت إليه جارية جميلة يقال لها : « مشكدانة »[1] وأمرتها أن تغرى الشيخ بمفاتنها ، على ألاتستجيب إليه إذا دعاها إلا إذا أسرجته وألجمته وركبته ، وتحدد وقتا لذلك تخبر به سيدتها ، كى تفاجئه على هذه الحال مع كسرى ، وفعلت الجارية ما أمرتها به سيدتها . وطلع « خسرو » و « شيرين » على الجارية وقد ألجمت الموبدان وأسرجته وركبته ، وهى تقول له : «خرخر» (حمار حمار) . ورفع الموبدان رأسه فرأى « خسرو » ، فقاله له : « هو ما كنت أقول لك فى اجتناب طاعة النساء» ، يريد أنه حذر الملك بالقول ، ثم فعل ذلك ليضرب له المثل عملا . وهذا هو موضوع « أقصوصة أرسطو » فى الجنس الأدبى الذى نحن بصدده ، ألفها فيه الشاعر الفرنسى « هنرى دانديلى »[2] فى النصف الأولى من القرن الثالث عشر . وقد استبدل فيها « الاسكندر » بخسرو ، كما استبدل « أرسطو » بالموبدان .

وهناك أقصوصات أخرى كثيرة يتلاقى فيها الأدب الفرنسى فى هذا الجنس الأدبى مع نظيراتها فى الأدب العربى أو القصص الشرقية بعامة[3] نخص بالذكر منها قصة موجزها أن رجلا من بنى إسرائيل صاد قبرة ، فقالت له : ماتريد أن تصنع بى؟ قال : أذبحك فآكلك . قالت والله لا أشفى من برم ولا أغنى من جوع ، ولكن

---

(١) معناها المسك ، وهى حبة ذات رائحة طيبة تنظم فى سلك .

(٢) Henri d'Andeli وعنوان أقصوصته Le Lai d'Aristote انظر :

Albert Pamphilet : Poétes et Romancier du Moyen-Age, éd de la Pléiade , pp. 467-488 .

(٣) مثل أقصوصة (الملاك والراهب) وهى تذكر بقصة موسى مع العبد الذى أتاه الله من لدنه علماً فى القرآن ، ومثل قصة (الأب وابنه والحمار) ، وقد انتقدهما الناس حين ركبه كلاهما ، وحين ركباه معاً وحين تركاه يسيران خلفهما ، ثم حين حملاه . ولها أصل عربى فيما يرويه ابن سعيد على حسب (جاستون بارى) ، أنظر مرجع (جاستون بارى) السابق الذكر جـ ٢ ص ٩٣ – ٩٩ .

أعلمك ثلاث خصال هى خير لك من أكلى : أما الواحدة فأعلمكها وأنا فى يدك ، والثانية إذا صرت على هذه الشجرة ، والثالثة إذا صرت على الجبل . فقال هات قالت : لاتلهفن على مافاتك ، فخلى عنها . فلما صارت فوق الشجرة قال : هات الثانية ، فقالت لاتصدقن بما لايكون أنه يكون . ثم طارت فصارت على الجبل ، فقالت : ياشقى ، لو ذبحتنى لأخرجت من حوصلتى درة فيها زنة عشرين مثقالاً . . فعض على شفتيه وتلهف ، ثم قال : هات الثالثة ، قالت له : أنت قد نسيت الاثنتين ، فكيف أعلمك الثالثة؟ ! ألم أقل لك : لاتلهفن على مافاتك؟ ! فقد تلهفت علىَّ إذ فتك . وقلت لك : لاتصدقن بما لايكون أنه يكون . فصدقت !! أنا وعظمى وريشى لا نزن عشرين مثقالا . فكيف يكون فى حوصلتى مايزنها؟ »[1] .
والأقصوصة الفرنسية المتأثرة بتلك القصة العربية عنوانها بالفرنسية : Du vilain et de I oiselet وفيها النصائح الثلاث السابقة ، ثم كلام الطائر فيها فى حوصلته من حجر ثمين ، وأن الفتى الذى أطلقه ندم على إطلاقه وأخذ يبكى وينتحب حين سمع منه ذلك ، أسفاً على الجوهرة التى فى حوصلته ، ثم تعقب الطائر على هذا الندم بأنه بمثابة نسيان للنصائح السابقة ، إذ من غير المعقول أن يوجد فى حوصلة الطائر الصغير الخفيف الوزن مثل هذه الجوهرة الثقيلة .

ومثل هذه التفاصيل في القصص السابقة لايمكن أن تتلاقى فيها الآداب صدفة ، بل لابد من تلاقى تاريخى . هذا ما يؤكده « جاستون بارى » . ولكنه لايستطيع تحديده دائماً . ويعتمد فى توكيده العام لذلك بأن التقاء الغرب بالشرق فى الحروب الصليبية نقل كثيراً من هذه القصص التى كانت منتشرة بين الشعوب العربية والشرقية حينذاك . فكانت نواة « الفابليو » ، على ماللفابليو بعد ذلك من أصالة فى الصيانة ظهرت فى التصرف فى الأحداث ، وفى الإطار الفنى ، وفى أنها شفت كذلك عن بعض العادات والتقاليد والزوح الفرنسية[2] . ثم صاغ الفرنسيون على منوالها أو قريب منه أقصوصات أخرى صغيرة لامجال للشك فى أنها فرنسية الأصل .

---

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) العقد الفريد ، الجزء الثانى ، القاهرة ١٩٣٥ . (١٣٥٣ هـ) ص ٦٢ .
(٢) مرجع « جاستون بترى » السابق جـ٢ ص ١٠٣ - ١٠٤ .

وقد انبرى للرد على « جاستون بارى » تلميذه : « جوزيف بيدييه » (١٨٦٤ - ١٩٣٨) ، فدرس فى مجلدين[١] صلة ذلك الجنس بالآداب الشرقية . فرأى أن هذه القصص الصغيرة تندرج فى الأدب الشعبى (الفولكلورى) الذى من طبيعته أن تتلاقى فيه قصص جميع الشعوب من غير تأثير أو تأثر ، وانبعاثها من الحال الفطرية المشتركة بين الشعوب[٢] .

ودراسة « جوزيف بيدييه » تدل على سعة اطلاع رائعة . وهى ممتعة فى تنوعها وعمقها ، ثم إنها مبنية على مبدأ مسلم به ، وهو أن الشعوب الفطرية تتلاقى أقاصيصها الشعبية دون حاجة إلى تأثير أو تأثر ، ولكن دراسته - بعد ذلك - لاتخرج عن دائرة الشك المنهجى الذى يظل سلبياً لايفسر الحقائق مالم يتعاون مع البناء . فمجرد الإنكار لايبطل الحقيقة . ثم ماهو أساس التلاقى فى هذا الجنس الأدبى بين الآداب الشرقية والأدب الفرنسى ، أهو أسطورى أم تاريخى؟ إن الشعب الفرنسى لم يكن فى حالة فطرية حين نشأ فيه ذلك الجنس الأدبى ، بل كان قد تجاوز تلك المرحلة . ثم إن العلاقات التاريخية ثابتة فى جملتها بين الفرنسيين والشرقيين ثقافياً وسياسياً . على أن التلاقى لايمكن أن يكون صدفة أو فطريا حين تتولى التفصيلات للقصص فى الأدبين مع المضمون العام ، ثم أن الأصالة الفنية فى الصياغة والروح وصور العادات والتقاليد لم ينكرها « جاستون بارى » : كما سبق أن أشرنا[٣] .

ولهذا رد « جاستون بارى » على تلميذه « جوزيف بيدييه » فى نظريته السابقة . ورد عليه كذلك كثير من الباحثين المستشرقين ، وإن كانت آراء « جوزيف بيدييه » قد فتنت كثيراً من الباحثين الغربيين رغبة فى جحود التأثير الشرقى وفى إثبات الأصالة الغربية . وهى نظرة ضيقة لاتمل من الحملة عليها . والمجال - بعد - مفتوح للدارسين فى هذه المسألة . وحبذا لو أخذه المتخصصون فى الأدب الفرنسى الذين يمكنهم الاطلاع على الأدب العربى وبعض الآداب الشرقية لتحديد هذا التأثير[٤] .

---

(١) Joseph Bèdier : Lcs Fabliaux , 1893 , 2 Vols .

(٢) المرجع السابق جـ ٢ ص ٢٤٥ - ٢٥٠ ، وكذا : F. Baldensperger : La Critiquc .... p. 210 .

(٣) هذه ملحوظاتنا العامة ، وانظر كذلك لتعزيزها :

Italo Siciliano : Les Orlgines des Chansons de Geste , traduit de l'italien par P. Anlonetti , Paris 1951 , pp. 52-53 , et Passim .

(٤) قد نصحت بعض هؤلاء المتخصصين بمعالجة الموضوع تمهيداً لتحديد تأثير القصص الشرقية فى قصص لافونتين على لسان الحيوان ، لأهمية هذه الدراسة وخصبها .

ومن ثم نرى كيف بدأ « جاستون بارى » إثارة مسائل تعد من صميم الأدب المقارن ، ووجه أنظار الباحثين لدراستها دراسة مقارنة ، وأسهم فى هذه الدراسة . وهى مسائل تهمنا بخاصة فى دراسة أدبنا وتأثيره فى الآداب الأخرى .

٣ - برونيتيير[١] **(١٨٤٩ - ١٩٠٦) :**

أخذ يبحث فى النقد متأثراً أعظم التأثر بنظرية « دارون » فى التطور وبدأ سلسلة محاضراته فى ذلك بمدرسة المعلمين العليا منذ ١٨٨٩ م . وكان متأثراً تأثراً عميقاً بروح العصر ورواج نظرية التطور وكثرة البحوث فيها فيما يخص أصول الأسرة والخلق والمجتمع ، فاقتنع بأن نظرية التطور يجب أن ينتفع بها فى الأدب ، وأنها ستقود حتما إلى المقارنات بين الأدب القومى وماسواه من الآداب[٢] .

وقد أخذ يتأمل فى الأجناس الفنية وطبيعتها . فرأى أن بينها صلات كثيرة . وهذه الصلات تتدرج فى سيرها ، متطورة من طابع ميتافيزيقى خيالى نحو الواقعية . فقد كان الرسم ، مثلا ، دينياً وأسطورياً ثم تاريخياً ثم واقعياً يرسم فيه الإنسان ماحوله ثم من حوله من الشخصيات . وقد كان من الصعب على الإنسان الفطرى أن يرسم ماحوله من الأشخاص ، فكان يستعيض عنه بما يتصوره خياله ، شأنه شأن الأطفال فى رسومهم . وكذلك القصة : كانت ملحمية أسطورية ، ثم خيالية إنسانية ، ثم رومانتيكية ، ثم واقعية .

وبعد تتبعه لمختلف هذه الأجناس الأدبية يصل إلى نتيجة يدعمها بالأمثلة هى أن هذه الأجناس لها وجود خارجى ثابت متميز ، يختص فيه كل جنس أدبى بميزات تفرق مابينه وبين ماعداه ، على الرغم من وجود مشابهات بين بعض الأجناس الفنية أحياناً : شأنها فى ذلك شأن الأجناس الحيوانية . فهى ذات وجود محدد المعالم خاص بها .

---

(١) Ferdinand Brunetière كان أستاذ تاريخ الأدب والنقد فى مدرسة المعلمين العليا فى باريس منذ ١٨٨٦ ، ثم كان رئيس تحرير مجلة « العاملين » R. des Deux Mondes منذ عام ١٨٩٣ : وكان معجباً بأدب القرن السابع عشر ، ويرى مايراه الكلاسيكيون من ضرورة الغاية الخلقية للأدب ، ولهذا كان ضد حركة (الفن للفن) على حين كان يعتقد فى تطبيق نظرية التطور الدروينية على الأدب ، وقد ثار ضد النقد الذاتى ، وأراد أن يكون النقد مؤسساً على حقائق التاريخ والبيئة . انظر : Mornet op. pp 44 - 45

(٢) انظر : F. Brunetière : L'Evolution des Genred dans l'Histoire de la Littérature , pp. 30-31 .

ونتيجة ثانية : هى أن كل جنس أدبى له زمان خاص به يولد فيه وينمو ويموت . فله حياة خاصة به فى امتداد زمنى معين ، مثل الأجناس الحيوانية تماماً .

ثم يتساءل بعد ذلك عن علاقات كل جنس فنى فى داخله طاقه أهى علاقة صدفة ، أم تطور محتوم مرتبط بالعوامل الاجتماعية والطبيعية الأخرى أكان من الممكن أن توجد القصة الواقعية قبل القصص الملحمية أو الخيالية؟ أكان من الممكن أن توجد فى الرسم صور الإنسان والطبيعة قبل الرسوم الأسطورية والدينية؟ ينفى «برونيتيير» هذا الإمكان . ثم ينتهى من بحوثه فى ذلك إلى أن لكل جنس من هذه الأجناس فترة وجود محدودة تتولد عن سابقتها الممهدة لها . ثم تنتهى إلى لاحقتها الناشئة عنها .

ثم أخذ يبحث فى طبيعة العلاقات بين مختلف الأجناس الأدبية من علاقات تاريخية وفنية وعلمية . ويقصد (برونتيير) ببيانه للعلاقات التاريخية للأجناس الأدبية بيان ما إذا كان ظهورها إلى الوجود - بعضها بعد بعض - نتيجة الصدقة ، أو نتيجة لتوالدها بعضها من بعض كما تتوالد الأجناس الحيوانية . ويقصد بالعلاقات الفنية الصلات بين الصور الفنية لهذه الأجناس وبيان فضل الأجناس اللاحقة منها على السابقة . فيرى مثلا أن المسرحية أرقى نوعاً من الملحمة . وأن القصة فى معناها الحديث أرقى من الحكايات الشعبية . وأخيراً يريد بالعلاقات العلمية القوانين التى تتحكم فى علاقات هذه الأجناس بعضها مع بعض ، ثم القوانين التى تتحكم فى كل منها على حدة وجوداً ونموا وتطوراً ثم موتاً واندثاراً[1] . ويقول « برونيتيير » فى منهجه لهذا النوع من الدراسة ، مبيناً الأسئلة التى يجب التعرض للإجابة عليها فى طريقته : « كيف تتولد الأجناس الأدبية؟ ما الظروف الزمانية والمكانية التى تمهد لوجودها؟ وكيف تتميز وتختلف فيما بينها؟ وكيف تنمو على نحو ماتنمو به الكائنات الحية؟ وكيف يتم لها من القوى مابه تقضم وتقضى عنها كل مايضر بجوهرها وتجتذب إليها كل مامنه تستفيد فتتغذى به؟ ثم كيف تموت؟ وماذا يعتريها من عوارض الانحلال؟ ثم كيف تصير بقاياها أضولا وعناصر لنوع جديد؟ هذه هى الأسئلة التى تعالج فى الطريقة التطورية . . . »[2] .

---

(١) انظر : انظر الطبعة العاشرة من كتاب :

Brunetière : L'Evolution des Genres dans l'Histoire de la Littérature . 1892 , Chap . I. 2 et 3.

(٢) انظر : R. de Litt . Comp . 1921. p. 19 .

وتطبيقا لهذه النظرية يجب أن يتجاوز الباحث حدود لغته إلى لغات أخرى ، يبحث فى آدابها عن أصول الجنس الأدبى الذى يعالجه ، فدراسة القصة التاريخية فى فرنسا تكتب كأنها فصل فى تاريخ تأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب الفرنسى مثلا [1] .

وأهمية النظرية تنحصر فى فرضها دراسة الآداب الأخرى استكمالا لتاريخ كل أدب قومى . وكان « برونيتيير » نفسه من أعظم الدعاة إلى العناية بالأدب المقارن ودراساته[2] .

وقد وجهت إلى طريقة دراسته للأجناس اعتراضات كثيرة نكتفى هنا بالإشارة إلى بعضها ، فمنها أنه ليس للأنواع الأدبية وجود مستقل حتى تخضع لتطور حتمى كالفصائل الحيوانية ، ومنها أن « برونيتيير » أعار دراسة الأنواع فى ذاتها كل اهتمامه ، مع أنه يجب أن نهتم بدراسة الشعوب وتطورها ، وما تفرضه مجتمعاتها على الأدب من تقاليد ، وما تتطلبه من أعراض ، هذا إلى أخطائه الكبيرة فى التطبيق ، مثل اعتقاده بأن الشعر الغنائى تولد عن الخطابة الدينية الكلاسيكية . ولولا قوة بيانه التى أوهمت أن هذا حق لعظم خطؤه لدى معاصريه أنفسهم[3] .

ولقد اتبع « برونيتيير » منهجاً عقيدياً فى تطبيقه منهج العلم على الأدب فجمدت نظريته عند تطبيقه لها ، وجانبها الصواب ، لاتباعه حرفية العلم لا روحه ومنهجه العام . ومن اليسير عنده أن يقول أن جنساً أدبياً تطور إلى جنس أدبى آخر - كالفصائل الحيوانية عند « داروين » دون دقة ، وفى تعميم سريع . يقول العلامة «لانسون» فى نقده له : « الاصطلاح العلمى عندما ننقله عندنا ، لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة . (لقد تطورت الخطابة الدينية فى القرن

---

(١) نفس المرجع السابق .

(٢) كتب «برونيتيين» سنة ١٨٩٨ مقالا يقول فيه : نشاهد كل يوم فى جامعاتنا وفى خارجها ، كالكوليج دى فرانس ، خلق كراسى كثيرة للدراسة تكاد تكون غير ذات جدوى . وتبقى بعد ذلك جامعاتنا وحدها تقريباً فى العالم كله بدون كراسى للأدب المقارن ، انظر :

F. Baldensperger : La Critique et l'Hist. Lit., P. 164 .

(٣) راجع المرجع السابق ص ١٦٣ وكذا :

Thibaudet : Phisiologie de la Gritique . P. 24 et pp. 97 - 99 .

التاسع عشر إلى شعر غنائى) ، هذه العبارة (وهى من عبارات « برونيتيير ») لامعنى لها إلا عند من يعرفون الوقائع . وأما عند أولئك الذين يجهلونها فإن خطأ . وذلك لأنه ليس فى الواقع ذاته مايدل على تطور جنس أدبى إلى جنس آخر . وإنما هو المذهب الذى يرى ذلك ، بحيث يكون من الخير أن نسقط هذا الاصطلاح العلمى ، ونقول فى لغة جميع الناس : إن الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر قد اتخذ مادة له تلك المشاعر التى لم يكن يعبر عنها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر إلا بواسطة الخطابة الدينية . وهذه عبارة - لاشك - أقل إشراقاً من السابقة ، ولكنها أوضح وأصدق »[1] .

ونتيجة لجهود من ذكرنا من الباحثين ، ذاعت فكرة الأدب المقارن ، وروج لها فى أوروبا ، وبخاصة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، فظهرت فيه بحوث كثيرة . منها مانشره العالم السويسرى « مارك مونييه » Marc Monnier فى دراسته لتاريخ النهضة من « دانته » Dante إلى « لوثر » Luther ومن « لوثر » إلى « شكسبير » ومنها مانشره الكاتب الدانمركى « جورج براندس » Georgcs Brands فى كتابه : « التيارات العامة للأدب الأوروبى فى القرن التاسع عشر » وكذا مانشره الباحث الإنجليزى « سانتس بيرى » Sants Bury فى كتابه « عصور الأدب فى أوروبا » periods of European Litcrature .

ويؤخذ على كل هذه البحوث أنه فى جوهرها لاتعدو مجرد عرض للآداب والعصور بعضها بجانب بعض ، دون التعرض كثيراً لمظاهر علاقاتها وتأثيرها ، على نحو منهجى ، كما هى حال الدراسات المقارنة الآن .

وقد وفيت كل وجوه النقص ، واكتمل بحق معنى الأدب المقارن على يد البحاثة الفرنسى « جوزيف تكست » « J . Texte » فى آخر القرن التاسع . وهو يعد حقاً أبا للأدب المقارن الحديث . وقد وجه لذلك خير توجيه على يد أستاذه « برونيتيير » فى

---

(١) من مقالة للعلامة « جوستاف لانسون » فى منهج البحث فى تاريخ الأدب - فى كتاب منهج البحث فى الأدب واللغة ، ترجمة الدكتور محمد مندور .

مدرسة المعلمين العليا بباريس ، فانصرف لدراسة الصلات بين الآداب الأوروبية[1] . وتمتاز دراسته بالأفق الواسع والنظرة الشاملة فى بيان تطور الأفكار واختلافها على حسب تطور الشعوب واختلاف أحوالها الاجتماعية . ولذلك لم يغفل فى دراستها جانب الصحف والمجلات وجانب الفن ، فليست دراسة النصوص وحدها دون ربطها بالحياة الاجتماعية إلا دراسة مبتورة . وبهذا عولجت مسائل كثيرة من مسائل الأدب المقارن ووضحت معالمه[2] .

وتبعه فى هذا الطريق « فردينان بالد نسبيرجيه » « F . Baldensperger » الذى لايزال يغذى بنشاطه دور العلم ويوجه فيها الباحثين ، وكذا المرحوم « بول فان تيجم » « P.Van Tieghem » الذى كان مثال الصبر فى معالجة كثير من المسائل المستعصية فى الأدب المقارن . وكذا أستاذى « چون مارى كاريه » « J . M arie - Carrè » المتوفى عام ١٩٥٤ ، ثم الأستاذ « ديدييه » « Didier » الذى يحمل الآن لواء هذا العلم ، وهو مدير معهد للأدب المقارن للآداب الأوروبية الحديثة فى السربون .

***

قد رأينا ، إذن . كيف تمت نشأة الأدب المقارن ، وكيف استقل عن النقد الأدبى دون تاريخ الأدب . ولكنه بقى مع ذلك مكملا لهما وجزءاً جوهرياً فى دراستهما فلم يعد النقد مؤسساً على قواعد النقد التأثرى Critique Impressionniste ولا على النقد التقريرى Critique Dogmatique بل لجأ إلى ماهو أهم من ذلك : إلى النقد التاريخى المبنى على الصلات الوثيقة بين الآداب ، وكيف ارتوى منها الكاتب ليخرج

---

(١) من المسائل التى بحثها : تأثير القدماء فى كتاب النهضة ، تأثير الآداب الجرمانية فى الأدب الفرنسى فى عصر النهضة تأثير « مونتيينى » Montaigne فى الأدب الإنجليزى ، « روسو » والأصول الأولى لعالمية الأدب .

(٢) من كلام «تكست» فى الدعاية لأدب عام أوروبى قوله : « فى اليوم الذى يتكون فيه ذلك الأدب الأوروبى سيصبح بالطبع كل نقد أدبى عالميا ، وحينئذ ستمتد بحق من فوق الحدود الدولية - إذا كانت ستبقى بعد تلك الحدود - أواصر الصلات العقلية ثابتة متأصلة ، وتربط برباطها المنوى الشعوب إلى الشعوب ، وتخلق لأوروبا كلها روحاً أجتماعية كما كان فى العصور الوسطى » راجع :

J. Texte : Etudes de Litt . Européenne , Paris 1898 P. 13 .

للناس إنتاجه المطبوع من ذلك بطابعه وطابع أمته . ومن الخطأ التوجه فى دراسة الأدب المقارن إلى التقنين أو التعميم دون أن يسبقهما ويمهد لهما دراسات تحليلية مفصلة تعتمد على حقائق التاريخ وعلى نصوص مختلفة من الآداب .

إن الأدب المقارن يدرس الآثار الأدبية كما هى فى جوانبها الفنية والفكرية وفى كيفية تكوينها ، وفى ظروفها التاريخية والاجتماعية . وهو مع دراسته للأذواق وتطورها ، وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية واهتمامه الأول إنما هو بتحليل مظاهر الأنشطة الأدبية ، وأصولها ونتائجها بصفة عامة . « وله من المكانة ما للاقتصاد السياسى والتاريخ . فهو يدرس مثلهما العلاقات الخارجية ، والمشروعات التى تبدأ بها دولة ما ، وأنواع النفوذ التى تخضع لها . وما تتعرض له أن طوعاً وإن كرهاً من وراء حدودها . وكل هذا مما تتوثق به نواحى النشاط الإنسانى وتتنوع مظاهره »(١) .

---

(١) انظر : Revue de Litt. Comp.. 1921 . p . 28 .



الفصل الثانى

الوضع الحالى لدراسات الأدب المقارن
فى جامعات الغرب وفى الجامعات المصرية

تتبعنا - فى الفصل السابق - نشأة هذا العلم، وبينا كيف اكتملت له عوامل البقاء والنهوض. وقد تتبعناه - عن قصد - فى فرنسا وحدها، لأنها التى والته - قبل الدول الأخرى - فى نشأته، وتعهدته فى طفولته، حتى نهض واستقل بنفسه علماً. وقد سبقت ألمانيا فرنسا فى العناية بهذه الدراسات المقارنة، وبث روح «العالمية» فى بحوث الأدب وتاريخه. وكان من هؤلاء الداعين إلى « عالمية الأدب » « جوته »[1] نفسه فى أوائل القرن التاسع عشر، ولكن قامت عوائق فى ألمانيا فى سبيل السير قدماً بهذا النوع من الدراسة كى يكتمل فيها قبل غيرها، ولاحاجة بنا هنا إلى شرح هذه العوائق. ثم إن ألمانيا مالبثت أن اهتمت بهذا العلم اقتداء بغيرها وخاصة بفرنسا، على أننا لم نغفل - فى دراستنا لنشأة هذا العلم - العوامل العامة الألمانية والإنجليزية التى أثرت فيمن دعوا إلى الأدب المقارن فى فرنسا، وكانوا سببا فى نشأته .

والذى نريد أن نؤكده ونلفت أنظار الباحثين إليه أن هذا العلم لم ينشأ ولم يكتمل بفضل الجامعات الفرنسية وحدها، بل تعاونت تلك الجامعات فى خلقه مع رجال الفكر وفلاسفة الفن، ونقاد الأدب فى فرنسا كلها. وقد أفادوا فى آرائهم وشروحهم بما انتهت إليه الحركات الفكرية ونهضة الأدب فى أوروبا كلها. وبذلك استقر هذا

---

(١) طالع جوته أدب الهند والشرق الأقصى، ودروس الأدب العربى والفارسى من خلال ماترجمه المستشرقون، وله ديوان الشرق والغرب الذى ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى باسم : الديوان الشرقى للشاعر العربى، وقد ترجم وحاكى عيون الشعر العربى والفارسى، ودعا إلى ماسماه عالمية الأدب، وسنعرض لدعوته هذه فى الفصل الأول من الباب الثانى .

العلم ورست جذوره فى الجامعات وغيرها بوصفه حاجة ملحة من حاجات الإنسان الحديث ، وأساساً جوهرياً لدراسة الأدب . ورسخت أصوله هناك على أساس نظرى متين ، بحيث لا يتطرق إلى ضرورة العناية به شك ، ولا يتسرب إليها جحود إذ كان استجابة لحركة فكرية عامة ، لا نتيجة لاقتناع فرد أو أفراد . وهذه ميزة لاتعد لها ميزة أخرى فى تأسيس الدعوات الفكرية والأدبية على أساس نظرى عام متين ، كما كان ذلك شأن المذاهب الأدبية ودعوات التجديد فى الأدب بعامة . ولذلك نما هذا العلم من علوم الأدب واطرد نموه في جامعات أكثر دول أوروبا . دون أن تتعثر خطاه بعد ذلك .

وعلى الرغم من أنه موضع العناية التامة فى تلك الجامعات ، لاتزال له فيها اتجاهات مختلفة . فبعض تلك الجامعات تعنى بدراسة بعض فروعه أكثر من عنايتها ببعض الفروع الأخرى . فمثلا كانت جامعات ألمانيا قبل العهد الهتلرى تولى أكثر اهتماماً دراسة الموضوعات الأدبية Stofigeschichte على نحو ماسنشرح معناها فيما بعد - على حين تضع جامعات فرنسا هذا النوع من البحث فى المرتبة الثانية بالنسبة لبحوثها فى تأثير مؤلف مافى أدب آخر ، وبالنسبة لبحوثها فى أدب الرحالة . وفى الصورة التى رسموها للبلاد التى كتبوا عنها . وسننبه إلى اختلاف هذه الاتجاهات وأسبابها عندما نبين فروع الأدب المقارن فيما بعد . وإنما نكتفى هنا ببيان الأسس المشتركة لدراسة الأدب المقارن فى مختلف الجامعات الأجنبية ، لأن هذه الأسس يمكن أن تنير أمامنا الطريق لوضع منهج لدراستنا المقارنة فى جامعات جمهورية مصر العربية .

قد درجت الجامعات الأوروبية فى رسمها لمنهج الأدب المقارن على جعل أدبها القومى مركزاً تدور دراساتها المقارنة حوله . فتتنوع الدراسات على حسب طبيعة علاقات أدبها بالآداب العالمية تأثيراً . ولا تغفل تلك الجامعات مع ذلك دراسة أدب الرحالة من مواطنيهم فى البلاد الأخرى . كما لاتغفل دراسة الرحالة من الأجانب الذين قدموا إلى وطنهم وكتبوا عنه ، وما لكل ذلك من أثر فى الأدباء وفى إنتاجهم الأدبى ، ثم فى المجتمع وصلاته بغيره من المجتمعات والشعوب .

وتعنى أكثر الجامعات فى أوروبا وأمريكا بهذه الدراسات ، وعلى الأخص جامعات فرنسا وإيطاليا وسويسرا وجامعات الولايات المتحدة[١] . وشهادة الأدب المقارن فى فرنسا جزء من ليسانس الدولة للتعليم الحديث[٢] .

هذا عدا مايقوم به طلبة الدبلومات العالية والدكتوراه ، من فرنسيين وأجانب ، فى رسالاتهم وبحوثهم ، مما كان له أثر عظيم فى خلق الأدب المقارن واستقلاله علما من علوم الأدب[٣] .

وتفسح فرنسا مجالاً لدراسة هذا العلم فى المدارس الثانوية ، فيعطى الطلبة فيها مبادئ للآداب الأجنبية فى صلاتها بالأدب الفرنسى ويقبل التلاميذ فيها بشغف على هذا النوع من الدراسة . ويدرس الأدب المقارن كذلك فى المعاهد الفرنسية التى تخرج مدرسين للمدارس الابتدائية .

ويدرس الطلبة فى فرنسا فى المدارس الثانوية كبار كتاب الغرب غير الفرنسيين . كما يدرسون تأثيرهم فى الأدب الفرنسى ، مع شرح نصوص لهم مترجمة وبيان تأثيرها . ولعل من المفيد هنا أن نذكر بعض نقاط المنهج للمدارس الثانوية بفرنسا فيما يخص هذا العلم ، لنضع ذلك أمام الدارسين والمسئولين عن مستقبل الدراسات الحديثة فى جمهوريتنا .

فكل طالب فى تلك المدارس الثانوية يختار أدبين أجنبيين يقوم فيهما بالدراسات المقارنة على منهج مبسط . وهذه الآداب التى يخير الطالب بين اثنين منها هى : الأدب الإيطالى ، والأدب الأسبانى ، والأدب الإنجليزى ، والأدب

---

(١) مما يحسن التنبيه إليه أنه ليس فى جامعات إنجلترا كراسى للأدب المقارن ، وأن كانت هناك بحوث قيمة فردية لأستاذتها فى هذا العلم الذى لايكمل بدونه تاريخ الأدب القومى كما أسلفنا . وفى جامعات أمريكا كراسى للأدب المقارن ، كما فيها كذلك كراسى للأدب العام الذى سنقول عنه كلمة فيما بعد فى هذا الكتاب ، والأخير غير معتنى بدراسته فى أوروبا ، ولأجل أن تعرف مكانة الأدب المقارن فى أمريكا راجع :

P. W. Friederich : Comparative Literature in the United States , pp. 45-55 , dnas Cong. Inter. d'Hist. Litt., Paris, 1948 .

وقد عمت دراسات الأدب المقارن فى جميع جامعات العالم الكبرى فى هذه السنين الأخيرة .

(٢) راجع : Guyard : La Litt Comp., P. 51.

(٣) P. Van Tieghem : La Litt. Comp. pp. 49 - 54 .

الألمانى . ثم يدرس التيارات الأدبية الأجنبية الكبيرة فى آخر القرن التاسع عشر وفى القرن العشرين . ونذكر مثلا نقاط منهج دراسة الكاتب الإيطالى « بترالك » (١٣٠٤ - ١٣٧٤) . « بترارك وإيطاليا - بترارك والنزعة الإنسانية - شعره - صلات هذا الشعر بشعر « التروبادور » نصوص هامة تقرأ من شعره - تقاليد « حب الفروسية » وتأثير « بترارك » الدائم فيها وبخاصة تأثيره فى شعراء القرن السادس عشر . . » .

ونقاط المنهج السابقة من شأنها أن تفتح أمام الطالب آفاق البحوث المقارنة وتكمل مناهج دراسته للغة قومه .

هذا ، وقد جاء فى ديباجة مناهج التعليم الثانوية بفرنسا لعام ١٩٢٥ هذه العبارة التى ننقلها هنا لأهميتها : « والذى يهمنا حقاً هو أن يعرف التلميذ أولا - مهما تكن اللغتان الأجنبيتان اللتان اختارهما - شيئاً عن كبار الكتاب غير الفرنسيين ، مثل « دانته » و « سرفانتس » و « شكسبير » و « جوته » ، ثم أنه يتعرف أيضا - قبل أن يترك التعليم الثانوى - على فكرة امتداد تاريخنا الأدبى فى غيره من الآداب ، وشيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص التعليم العالى - فيما بعد - بإكمال الدراسة فيه ، ولكنه لم يعد من الممكن أن يجهل عقل مثقف منهج هذا العلم وغايته »[١] .

هذا هو وضع علم الأدب المقارن فى جامعات أوروبا ، وبخاصة فى فرنسا ، على مابين تلك الآداب من صلات واضحة يقف عليها دارس الأدب وتاريخه دون عناء ، وعلى غناء تلك الآداب ووفرة الإنتاج فيها واستجابتها للحاجات الفكرية والاجتماعية أوفى ماتكون وأشمل ماتكون .

فماذا كان موقفنا وموقف جامعاتنا من هذه المادة التى هى ألزم لنا ، لأننا فى حاجة إلى النهوض بأدبنا وأنمائه ، وتوجيهه توجيهاً كاملا رشيداً لايتخلف فيه عن

---

(١) من مقدمة مناهج التعليم الثانوى بفرنسا لعام ١٩٢٥ ؛ مذكورة فى الكتاب المحتوى على نفس المنهج لطلبة المدارس الثانوية وهو :

Charles Navarre : Les Grand-Ecrivains Etrangers et leur influence sur la Littérature . Française pp. 7 - 9 .

الركب العالمى ، ولأننا متأثرون فى إنتاجنا الأدبى ونقده الحديث بتلك الآداب تأثراً عميقاً لاينكره سوى الجاهلين أو المكابرين ، ثم لأهمية الأدب المقارن فى تنمية الوعى القومى والإنسانى على نحو ماسيتضح فى الفصول المقبلة ، وكما أشرنا فى مقدمة الطبعة الثانية؟ ولن يستطيع امرؤ أن يخطو خطوة واحدة فى نقدنا الحديث ، وفى فهم أجناس أدبنا ، فى نواحيها الفنية واتجاهاتها الفلسفية ، إلا إذا رجع إلى عوامل تكوينها ومنابعها فى تلك الآداب الكثيرة التى ارتوى منها كتابنا ونقادنا .

إذا تتبعنا محاولات نشأة الأدب المقارن عندنا فى الربع الثانى من هذا القرن وجدنا أن نشأته لم تكن نتيجة لحركة فكرية ، واتجاهات فلسفية ، ومنحى علمى ، ومنهج نقدى عميق ، ودعوات نظرية يؤمن أصحابها أن هذا العلم ضرورة ملحة لاغناء عنها ، ولا محيد من الاستجابة إليها ، كما كان شأنه لدى كتاب الغرب وفلاسفتهم ومفكريهم على نحو ما رأينا فى الفصل السابق ، وإنما أريد بالأدب المقارن آنذاك أن يوضع فى منهج الجامعات دون استعداد له أو وقوف على حقيقته . فقامت دراسات مقارنة كما يسميها أصحابها ليست من الأدب المقارن فى شىء أساء بها أصحابها إلى مفهوم الأدب المقارن ونفروا منه وشككوا فى جدواه . كما أساءوا إلى أنفسهم ، حتى إذا وقف هؤلاء على حقيقة معناه ، وعلى صعوبة الدراسة فيه وتشعبها ، وحاجاتها إلى جهد ، رجعوا عن الدعوة إليه ، بل أخذوا يدعون إلى استحالة دراسته أو التخصص فيه .

ولكن الحاجة الفكرية والعلمية والفنية إلى هذا العلم كانت أقوى من أن تسترها الصيحات المعوقة .

وتجلت هذه الحاجة - بفضل الجامعيين أيضاً - فى نقد النقاد عندنا من ذوى الثقافات الغربية الذين تعمقوا فى دراسة الأدب الغربى . ووقفوا على سر نهضته ومنابعها . فكانوا يشيرون فى بحوثهم القيمة فى النقد إلى مصادر نهضتنا الأدبية . ومواردها الأجنبية . فى نزاهة العلماء وتبحرهم ، وفى حرص على جلاء الحقائق وهداية طلابها . فنشأ فى نقدنا الحديث مانستطيع أن نسميه « النقد المقارن » . وفيه

ظهرت حاجاتنا إلى الدراسات الأدبية المقارنة ظهوراً لايشوبه لبس من ناحية من نواحيه .

ثم ترجمت - فى خارج الجامعة كتب[1] تشرح الأدب المقارن شرحاً صحيحاً وتوضح معالمه . وإن بدت غير يسيرة كل اليسر فى فهم الدارسين لها . لأن مؤلفيها من الغربيين ، وأمثلتهم فيها بعيدة بعض البعد عن أدبنا .

ثم أخذت الجامعات توفد أخيراً بعثات علها تكون أكثر توفيقاً من سابقاتها . فتنجح فى هذه الدراسات ، لابحصولها على درجة الدكتوراه ، ولكن بتعمقها فى الآداب الأخرى ودراسة بعضها دراسة منهجية ، كى تعود على أساس ثقافى واسع يمكنها من القيام بهذه البحوث المقارنة فيما بعد . ودرجة « الدكتوراه » فى هذا الميدان لاغنى فيها . إذا اقتصر المبعوث عليها .

وكثيراً من مبعوثينا قد قدموا رسالاتهم فى الأدب فى أوروبا فى موضوعات مقارنة ، ولكنهم لم يهيئوا أنفسهم لبحوث الأدب المقارن بدراسة آداب شرقية وغربية منهجية ، وبالتعمق كذلك فى الأدب العربى لتمييز عناصره الأصلية من عناصره الدخيلة فى ضوء تلك الثقافة .

ونظن بعد ذلك أنه لن يكون هناك مجال للتردد فى العناية بهذا العلم فى جامعاتنا بعد وضوح الحاجة إليه ، وشعور الجامعات أخيراً بتلك الحاجة ، واستجابتها إليها بإيفاد البعاث فيها . ثم حاجة جميع الناقدين ومؤرخى الأدب إلى استكمال بحوثهم بنتائج هذا العلم الحديث ، كما يتضح فى إشارات كبار نقادنا وأدبائنا إلى الصلات الوثيقة بين أدبنا والآداب الأخرى ، وبخاصة الآداب الغربية فى العصر الحديث .

ولا تزال جامعاتنا فى بدء الطريق للعناية بهذا العلم . وعندنا أنه لابد من أن تسرع بتنظيم دراساته والتوسع فيها . فى دراسات الليسانس ، وفى الدراسات العليا التى تليه . ونرى أن نذكر - فى ضوء ماعرفنا من طريقة الجامعات الأوروبية

(١) مثل كتاب « بول فان تيجم » وعنوانه : الأدب المقارن - ومثل كتاب « جوبار » وعنوانه الأدب المقارن .

الكبرى فى هذا النوع من الدراسة - تخطيطاً عاماً لما يجب انتهاجه فى جامعاتنا للنهوض بهذا العلم .

وليس هنا طبعاً مجال الإفاضة فى تفصيل منهج لدراسة الأدب المقارن ، ولكنى أنبه إلى ضرورة العناية به . فما أحوج دارس الأدب العربى إلى توسيع أفقه بدراسة الصلات العالمية للأدب ، وكيف تأثر بها أدبنا القديم والحديث ، وما يتبع ذلك من التحليل فى أجواء الآداب العالمية والتزود من ثمرات القرائح الأجنبية .

ولابد أن يدرس الطلبة أولا مدخلا للأدب المقارن ، على نحو مافعلت فى هذا الكتاب ، كى يفهموا فهما صحيحاً هذا العلم ، ويلموا بفروعه المختلفة وكيفية الدراسة فيها ، مع أمثلة من الأدب القومى ومن الآداب المختلفة كذلك .

ويجب أن يصحب هذه الدراسة أو يمهد لها دراسة النظريات العامة للأدب ، وتعريف الطالب بالأجناس الأدبية المختلفة من مسرحية وقصة وملحمة . . وبالمذاهب الأدبية كذلك وبتاريخها ملخصاً ، فيتمكن بذلك طالب الأدب العربى من فهم مايدرس له بعدها من صلات بين أدبه وبين الآداب الأخرى .

وتكون الدراسات السابقة لجميع الطلبة على السواء ، ينتقل بعدها إلى شىء من التخصص ، فيوضع لكل قسم من الأقسام منهج لدراسات مقارنة تتلاءم وثقافة الطلبة فيه ، وتتفق كذلك ومنهجهم الأدبى الذى يدرسونه : فمثلا يدرس فى قسم اللغة الفارسية صلات الأدب العربى بالأدب الفارسى القديم تأثيراً ، ويدرس القسم العربى الصلات بين الأدب العربى وبين آداب اللغات التى يعرفها هؤلاء الطلبة ، ويوفق فى منهج الدراسة بين هذه الصلات وبين المنهج العربى المفروض عليهم دراسته . فمثلا حين يدرسون العصر الأندلسى تدرس دراسة مقارنة الصلات بين الشعر العربى والشعر الأوروبى . تلك الصلات التى أثر بها الأدب العربى فى آداب أوروبا عن طريق العرب فى الأندلس . وهى دراسات طويلة يجب أن تخصص لها محاضرات مستقلة عن الدراسات المخصصة للأدب العربى وتاريخه . وحين يدرس العصر العباسى نشرح كذلك الصلات بين الأدب الإيرانى والأدب العربى . وفى

الأدب الحديث تدرس دراسة مقارنة الصلات بين أدبنا فى أجناسه الأدبية وبين الآداب الأوروبية .

بل إنى لأدعو إلى أكثر من ذلك ، إلى ضرورة دراسة شىء من الأدب المقارن ، فيما يخص أدبنا القومى ، لمن يتخصصون لتدريس اللغات الأجنبية . فتدرس فى القسم الفرنسى والقسم الإنجليزى - مثلا - العلاقات المختلفة بين أدبنا العربى وتلك الآداب ، سواء من ناحية التأثير أو من ناحية التأثر وما أخصب البحث فى هذه النواحى ، وما أحوج طلاب تلك الأقسام إليه .

وإنه لمن المعيب حقاً أن تظل الدراسات فى هذه الأقسام مقفلة على نفسها وغريبة عن الأدب القومى . على حين لو أدخلت تلك الدراسات المقارنة لوجدت منافذ يطل منها الدارسون على الخصبة فى أدبهم القومى ويتعرفون إليها . وبهذا توجد أمامهم فرصة للإنتاج ولإفادة أدبهم القومى من معين ثقافاتهم الغربية . هذا فضلا عن تغذية عناصر قوميتهم وتكميل دراساتهم تكميلا صحيحاً .

وليعلم القوم هنا أن فرنسا تحتم على كل من يتخصص لتدريس لغة أجنبية أن تكون شهادة الأدب الفرنسى من بين شهادات الليسانس الذى يحصل عليه . فمن يدرس الأدب الألمانى أو الإنجليزى مثلا يحتم عليه أن يحصل فى الليسانس على شهادة الأدب الفرنسى من الجامعة ، شأنه فى ذلك شأن مدرس اللغة الفرنسية تماما . وما ذلك إلا لتوثيق الصلة بين مختلف الثقافات وبين الأدب القومى ، لئلا يصير غريبا عنه من يتخصص فى لغة أجنبية مهما تكن ، ولكى يصبح الأدب القومى ملتقى لموارد ثقافية عالمية ، فيغنى ويكمل .

ونحن هنا فى مصر بعيدون عن هذا كل البعد ، بل إنا لنرى من بين المختصين فى الآداب الأجنبية من يجهلون كثيراً مما يتصل بأدبنا . والعيب هو عيب المناهج التى درسوا عليها . وأقل مايجب عمله لتلافى هذا النقص أن تعمم الدراسات المقارنة الخاصة بأدبنا فى كل الأقسام الأخرى على نحو ما أشرت إليه .

وسيكون هذا كله وسيلة للتوسع فيما بعد دراسة هذا العلم فى قسم الماجستير والدكتوراه ، إذ يكون أفق الطالب قد اتسع وتهيأت الأسباب للإفاضة فى هذه الدراسات .

ولم يعدْ – بعدُ – من خلاف ، فى الدول الناهضة ، على ضرورة الدراسات المقارنة للآداب . وفى الحق ألا مجال للشك فى أهميتها . ونحن فى الجامعات العربية أشد حاجة إلى العناية بهذا العلم من جامعات الغرب ، كما سبق أن وضحنا .

هذا ولا تزال هناك اعتراضات على بعض فروعه وطريقة البحث فيها . ولكنها اعتراضات تتعلق بتفصيلات ستتضح من خلال دراساتنا فى الباب الثانى من هذا الكتاب[1] .

---

(١) من أعداء الأدب المقارن فى فرنسا « لويس كازاميا » Louis Cazamian ينكر قيمة تأثر الأدب الإنجليزى بآداب أجنبيج . وقد فتنت آراؤه بعض المعتدين بخلقهم البريطانى من الإنجليز ، راجع :

Annales - du Centre Universitaire Mèditerranèen, 1948 - 1950 . pp. 70 -71 .

وقد كتب كازاميان كتابه السمى : نفسية الأدب الإنجليزى :

La Psychologue de le la Littèrature anglaise وفيه يرجع كل تطور في الأدب الإنجليزى إلى عوامل داخلية ولسنا فى حاجة إلى بيان خطئه فى إدراكه ، فبحوث الإنجليز أنفسهم فى تأثر أدبهم بغيرهم لاحصر لها والأمر من الوضوح بحيث يعد الجدل فيه من المكابرة .

على أن هذا الباحث يدرس العلاقات بين الرمزية الفرنسية والرمزية الإنجليزية فى الشعر ويعترف بالتأثير والتأثر المتبادلين تاريخياً فيهما ، أنظر مرجعه الذى ذكرناه له هامش ص ١٧ من هذا الكتاب .



الفصل الثالث

عدة الباحث فى الأدب المقارن

إن الباحث فى الأدب المقارن يقف عند منطقة الحدود المشتركة للآداب المختلفة ، يتأمل حركتها فى تبادل صلاتها بعضها مع بعض ، ويكتشف التيارات العامة لتلك الصلات . وآثار ذلك فى رجال الأدب ، وفى الكتب والموضوعات ، وفى نفس الإحساس والتفكير . ولهذا يجب أن يكون واسع الأفق ، قادراً على دراسة ما يتصدى لبحثه دراسة علمية . ومع أن لكل مسألة من مسائل الأدب المقارن ملابساتها التى تفرض توجيهات خاصة لا يمكن الإحاطة بها جميعا ، نرى من المفيد أن نشير إلى الشروط الأساسية التى يجب توافرها فيمن يتصدى لهذه البحوث .

١ ـ لابد أن يكون الباحث فى الأدب المقارن على علم بالحقائق التاريخية للعصر الذى يدرسه ، كى يستطيع إحلال الإنتاج الأدبى محله من الحوادث التاريخية التى تؤثر فى توجيهه ومجراه . فلدراسة نشأة الأدب الفارسى بعد الفتح العربى مثلا ، لابد أن تدرس ألوان النزاع السياسى والجنسى بين الشعبين ، والصلات بين الدويلات فى إيران وبين الخلفاء العباسيين فى أواخر القرن العاشر وأوائل الحادى عشر ، وهو الوقت الذى وصل إلينا فيه أقدم ما ألف من نثر فارسى . ويجب كذلك أن يدرس ما مهد لهذا الإنتاج من حركة الشعوبية ، ومن تاريخ الحركة العقلية بين إيران وبين العرب . فمعرفة التاريخ ، إذن ، شرط جوهرى للدراسات المقارنة .

٢ ـ ومن الواضح أن للدارس للأدب المقارن يجب أن يعرف معرفة دقيقة تاريخ الآداب المختلفة التى هو بسبيل البحث فيها ، إن لم يكن فى كل عصورها ، فعلى الأقل فى العصر الذى هو موضوع دراسته ، وما يتصل به مما يمكن أن يكون قد أثر فى إنتاجه الأدبى .

٣ ـ وتستلزم دراسة الأدب المقارن أن يستطيع الدارس قراءة النصوص المختلفة

بلغاتها الأصلية . أما الاعتماد على الترجمة فما هو إلا طريقة ناقصة لا يصح أن يلجأ إليها إذا أريد تقويم التأثر فى الأدبيين على وجههما الصحيح . إذ أن لكل لغة خصائص وروحاً لا تفهم إلا فيها ولا تتذوق إلا بقراءة نصوصها .

على أن من ألزم ما تحب دراسته مقارنة الترجمة بين اللغات المختلفة التى قامت بينها صلات أدبية ، وهذه الترجمة تختلف فيما بينها ، فتارة تكون دقيقة أمينة ، وتارة يتصرف فيها . ولكى يستطاع الحكم على تأثير كاتب فى لغة أخرى وتحديد هذا التأثير ، يجب أن نقارن تلك الترجمة بأصولها فى لغتها التى ألفت بها ، على نحو ما تتطلبه الدراسة العلمية الدقيقة .

ويساعد المدرس الطلاب فى ترجمة الأصل . وفى القيام بتلك المقارنة على أن تكون ترجمته وسيلة تسهل للطالب الرجوع للأصل وقراءته وفهمه . ولهذا يحتم على طلبة الأدب فى فرنسا أن يكونوا ملمين بلغتين أجنبيتين غير اللغة الفرنسية ، ليكونوا فى مستوى يسمح لهم بالقيام بمقارنة علمية .

٤ – يجب أن يكون الطالب ذا إلمام بالمراجع العامة ، عالماً بطريقة البحث فى المسائل . وبمكان مواضعها من الكتب التى يدرسها . فعلى من يريد أن يدرس الصلات الأدبية العربية الفارسية أن يبحث فيما يخص اللغة العربية ونصوصها فى كتب الأدباء والمؤرخين الذين كتبوا بالعربية وهم من أصل فارسى ، كالطبرى ، وحمزه الأصفهانى ، وابن المقفع وابن قتيبة . . . وما أكثرهم . وفيما يخص الفارسية يجب أن يرجع إلى النصوص الأدبية التى ترجمت عن العربية ، إلى النصوص التى حوكى فيها أصل عربى أو تأثرت به ، وذلك كترجمة كليلة ودمنة الفارسية . ولاغنى فى مثل هذه البحوث عن الاسترشاد بآراء المطلعين والمتخصصين والاستعانة بهم ، وذلك لحدة هذه البحوث وتشعبها .

وقد خطا الباحثون الأوروبيون والأمريكيون خطوات فسيحة فى تزويد مكاتبهم بمراجع تسهل البحث لدى طلاب الأدب المقارن . نذكر من هذه المراجع على سبيل المثال : كتاب الأستاذ « بول فان تيجم » الذى يقدم فهرساً مفصلا لكل ما ألف فى

أوروبا منذ اختراع الطباعة حتى نهاية القرن التاسع عشر (١٤٥٥ - ١٩٠٠) ، والكتب مرتبة فيه ترتيباً زمنياً سنة فسنة . وهذا يساعد الباحثين مساعدة كبيرة . ويوحى إليهم بمجرد الاطلاع عليه بآراء نافعة(١) .

وتخصص مجلة الأدب المقارن الفرنسية فى كل عدد من أعدادها قسما لما استجد من مراجع للأدب المقارن فى أوروبا وأمريكا .

وأحدث هذه المراجع وأهمها الكتاب الذى نشره فى سنة ١٩٥٠ الباحثان « بالدنسبرجية » الفرنسى Baldensperger و « فريدريك » الأمريكى W. P. Friederich - وعنوان الكتاب : مراجع للأدب المقارن Bibliography of Comparative Literature - وقد طبع فى أمريكا ، وبه ثلاثة وثلاثون ألف مرجع منظمة تنظيما يسهل الانتفاع بها فى مختلف(٢) الموضوعات . فمتى نرى فى المكتبة العربية مثل هذه البحوث التى لاغنى للأدب المقارن عنها فيما يخص الأدب العربى ؟ (٣) .

---

(١) اسم هذا الكتاب الفهرس التاريخى للآداب الحديثة .
Le Rèpertoire Chronologigue des Littèratures Modernes.

(٢) من هذه المراجع الهامة للأدب المقارن ماتنشره جمعية : The Modm Languge فى الولايات المتحدة ، ثم Modem Humanities Research Association فى إنجلترا .

(٣) للمزيد من معرفة مايجب على باحث الأدب المقارن راجع :
P. N . Tieghem : Lx Litt. Comp . PP. 53 - 56 .
M. F . Guyard : Lx Litt. Comp . PP. 21 - 41 .



الفصل الرابع

ميدان البحث فى الأدب المقارن

يجمل بنا - قبل الإضافة فى كل فرع من فروع الأدب المقارن - أن نجمل القول فى هذه الفروع على حسب الاعتبارات التى يرمى إليها . فقد سبق أن وضحنا أن موضوع الأدب المقارن - عامة - هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات فى أوسع ما تدل عليه كلمة الاستعارات من أجناس أدبية وصور فنية وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية . .

وقد ينظر فى كل ذلك إلى وسائل عبور هذه الاستعارات من أدب ولغة إلى أدب ولغة أخرى ومن بلد إلى بلد . وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها . وكيف تغيرت ، فزيد فيها أو نقص منها حين انتقلت من اللغة التى أثرت إلى اللغة التى تأثرت . ففى الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملابساته . وفى الحالة الثانية تدرس المسائل نفسها من الموضوعات والأجناس الأدبية . ومن المصادر والتيارات الفكرية . . . ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التى سنجمل القول فيها إجمالا ، تمهيداً للتفصيل فيما بعد .

أولا - عوامل انتقال الأدب من لغة إلى لغة :

ولذلك الانتقال عاملان :

(١) الكتب . (٢) المؤلفون .

(١) الكتب :

للكتب تأثير كبير فى إثبات الصلات الأدبية بين مختلف اللغات ، فهى التى تلقى ضوءاً قوياً أو ضعيفاً على علاقات بلد ما ، بمؤلف أو بمجتمع أو بإنتاج أدبى فى بلد آخر . والأدب المقارن يهتم أولاً بإثبات الصلة بين الوسط المتأثر . ويستعان فى ذلك بما أدلى به المؤلف من تصريحات من نوع ثقافته وتأثره بكاتب أو ثقافة بلد ما . وقد يكون المؤلف نفسه قد كتب بعض مؤلفاته بلغة أجنبية ، فتكون لتلك المؤلفات

دلالتها التى لاتنكر على تأثره بأدب اللغة التى كتب بها . وذلك مثل أكثر كتاب الفرس وشعرائهم ، وكانوا من ذوى اللسانين العربى والفارسى . ومثل الكاتب الشاعر الإنجليزى « أوسكار وايلد » Oscar Wilde الذى ألف بالفرنسية قصة سالوميه Salomè وكفولتير فى رسائله الإنجليزية . ومما يدخل فى هذا الباب دراسة الترجمة من لغة إلى لغة ، ولم راجت فى الأمم التى ترجمت إليها . ولكى يستطاع الحكم على الترجمة يجب أن يرجع إلى الأصل ، ويقارن بينه وبين مختلف ترجماته إلى اللغة المنقول إليها . ثم يشار إلى أنواع التصرف فى تلك الترجمات ودلالتها .

ومما لاغنى عن دراسته فى هذه الباب كتب النقد والصحف التى تتحدث عن الكتاب والشعراء الأجانب . فمثلا إذا تتبعنا المجلات العربية والصحف القديمة نجدها تقدم كثيراً من الكتاب الأجانب لقرائها ، وقد ترجمت آراء « زولا » قديماً فى بعض الصحف المصرية . وكانت صحيفة البلاغ تقدم كثيراً من كتاب الروس العالميين مثل « ماكسيم جوركى » ومازالت المجلات المعاصرة مثل « المجلة » « الآداب » و «الكاتب» تتبع نفس المنهج ، ولابد من دراستها للوقوف على الحركة الفكرية العامة للعصر .

ومن هذا النوع من الدراسات أدب الرحلات وما له من تأثير فى تعريف الشعوب بعضها ببعض وصلة ذلك بآدابهم .

ومما يعين الباحث فى هذه السبيل تحديده لمدى رواج الكتب فى البلد الذى يدرس تأثيرها فيه . ويستعان فى ذلك بفهارس الكتب فى دور الكتب ، وبإحصاءات الطبع فى دور الطبع .

(٢) المؤلفون :

إنا نعتد بالكتب وحدها غالباً لكى تحدد العلاقات الأدبية بين الأمم المختلفة ، ضاربين فى ذلك صفحاً عن المؤلفين والمترجمين ، لأن الكتب هى وسيلة تعرف تلك العلاقات . ولكن إذا كنا بصدد كتب مؤلف مشهور ، فإننا لا نستطيع أن نهمل دراسته هو فى صلاته بالبلاد الأخرى ، وكيف عرفها وعرفها لبلاده فى أدبه . فمثلا إذا أخذنا « شاتو بريان » وتأثره بانجلترا ، فلابد من دراسة حياته فيها ، والنوادى التى

كان يخالطها وصدى الثقافة الإنجليزية فى مؤلفاته ، وكذا «فولتير » فى حياته فى إنجلترا ، وكيف كان تفسيره لخلق أهلها ولآدابهم ، ومدى ما أفاد من ذلك لنفسه ، وأية قيمة أدبية نتجت عن ذلك لدى معاصريه من بنى قومه .

ويدخل فى هذا الباب دراسة ابن المقفع فيما نقل إلى العربية من روائع لغته . فلكى ينظر إلى إنتاجه - بوصفه صلة بين الأدب الإيرانى وبين الأدب العربى - يجب أن ندرس حياته نفسه ، وأن يتعرف على ثقافته وميوله الفارسية ، وما يمكن أن يمكن أن يكون لكل ذلك من صدى فى مجهوده الأدبى فى الترجمة التى قام بها . فلكى نستطيع تقدير كاتب أو رحالة أو مترجم من الأعلام المشهورين . يجب أن نعرف من أدب لغته ومن حياته وأحوال بلاده ما يمكننا من صدق الحكم عليه .

ثانياً - دراسة الأجناس الأدبية :

فى الفرع السابق من فروع الأدب المقارن أشرنا إلى الدراسات الخاصة بكتب الترجمة والرحلات والنقد التى من شأنها أن تعرف بلداً ببلد آخر أو بأدبه ، وإلى دراسة ما قد يكون لمؤلفيها من شأن ، إذا كانوا ذوى مكانة أدبية تحتم دراستهم . وليس كل ذلك إلا وسيلة لدراسة الصلات الأدبية الدولية . فإذا تجاوزنا هذه الوسائل إلى موضوعات من صميم الأدب المقارن ، فإننا يجب أن ندرس ، فيما ندرس ، حظ الأجناس الأدبية فى مختلف الآداب وانتشارها فيها .

ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة التى تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة . فمثلا يتبع المؤلف طريقة خاصة حين يعالج فى شكل تمثيلى نفس الموضوع الذى قد يعالجه آخر فى قالب خطابى . وتستخدم هذه الأجناس فى تقسيم الإنتاج الأدبى إلى فروع ، وهذا التقسيم لا غنى لنا عنه فى دراستنا المقارنة[1] .

---

(١) قد يعترى الأجناس المختلفة تغير فى قوالبها وفى قواعدها . فمثلا : كانت الملحمة فى بدء أمرها قصراً على الشعر ، ثم كانت بعد ذلك تعالج فى الشعر وفى النثر على سواء . وكانت المسرحية فى نشأتها شعراً ، فصارت قسمة بين الشعر والنثر ، ثم أصبحت فى كثرتها الغالبة نثراً . والمسرحية الرومانتيكية خليط من الماساة أو الملهاة ومن الملحمة ومن الشعر الوجدانى ، ويهمنا فى الأدب المقارن دراسة هذه التغيرات إذا جاءت نتيجة لتأثير أدب آخر . انظر :

J. Suberville : Théorics de l'Art et des Genres Littéraires, pp. 222 - 223.

فمثلا : كيف نشأت قصة الرعاة ومسرحية الرعاة فى الأدب الأوروبى ؟ ولماذا راجت الأخيرة فى القرن السادس عشر فى فرنسا ؟ ولماذا انصرف المؤلفون عنها فى أوائل القرن السابع عشر؟ - ولماذا انتشرت القصة التاريخية فى كل أوروبا فى أوائل القرن التاسع عشر؟ وما أسباب الانصراف عنها فى حوالى منتصف القرن؟ - وكيف نشأت القصة والمسرحية فى الأدب العربى الحديث؟ وما الأسباب التى تحكمت فى خلق هذين الجنسين وفى تطورهما ؟

ويدخل فى هذا الباب أيضاً دراسة الأجناس الأدبية القديمة ، كدراسة الخرافة على لسان الحيوان . وكيف أدخل ابن المقفع هذا الجنس الأدبى فى الأدب العربى بدوره . من هذه الناحية ، فى الأدب الفارسى الحديث .

والدراسة فى هذا الباب دراسة تاريخية ، تستمد أصولها من تتبع كل نوع من هذه الأنواع وتطوره فى لغتين أو أكثر ، والعوامل التى أثرت فيه فى كل الآداب التى يراد درسها . وهذه الدراسات - على الرغم من أنها تاريخية فى جوهرها - ذات قيمة فى الدراسات المعاصرة ، وبخاصة فى أدبنا الحديث الذى يستمد أكثر أجناسه من الآداب الأوروبية ، ويبتعد بذلك ، كثيراً أو قليلاً ، عن مصادره من الأدب العربى القديم .

وقد يرمى الباحث إلى درس جنس أدبى فى أدبين فقط ، كدراسة القصة التاريخية فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى[1] ، وكدراسة القصة الرومانتيكية الفرنسية وتأثيرها فى القصة العربية . وقد يرمى إلى دراسة جنس أدبى فى أكثر من أدبين . كدراسة القصة الرومانتيكية في الآداب الأوروبية[2] ، ثم تأثيرها فى القصة العربية .
وفى كل الحالات على الباحث فى الأدب المقارن أن يراعى ما يأتى :

١ - أن يحدد الجنس الأدبى الذى يدرسه ، ويسهل تحديد الجنس إذا كان ذا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية والمسرحية

---

(١) كما فعل «ميجرون» فى كتابه : «القصة التاريخية فى فرنسا» .

L. Maigron : Le Roman Historique en France .

(٢) مثل كتاب «بول فان تيجم» فى ذلك ، راجع :

P. V. Tieghem : Le Romantisme dans la Littèrawre Europèenne..

ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فى بحوث أخرى .

الرومانتيكية : القصة الريفية) . . ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية ، وكان ذا صبغة تتصل بالأسلوب أو بلون من ألوان العاطفة . مثل ألوان التشاؤم فى شعر القبور الذى مهد للحركة الرومانتيكية . ومثل الوقوف على الأطلال فى الأدبين العربى والفارسى[1] .

٢ - أن يقيم الباحث الأدلة على تأثير الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبى الذى هو موضوع الدراسة - وقد يسهل عليه فيما إذا صرح الكاتب نفسه بذلك ، كما فعل الشاعر « هوجو » Hugo فى تصريحه بمحاكاة « شكسبير » . وقد يصعب التدليل كما فى حالة محاكاة الشاعر « ألفريد دى فينى » A. De Vigny للكاتب الإنجليزى « ولتر سكوت » W . Scott وكما فى محاكاة شوقى لشكسبير و « دريدن » وغيرهما فى مسرحيته : مصرع كيلوباترا .

٣ - أن يحدد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبى المراد درسه ، وعوامل هذا التأثير ، فيبين ما إذا كان الكاتب خاضعاً لمذهب أدبى بعينه ، أو ما إذا كان حراً فى اختياره ، وما مدى تصرفه فى قواعد المدرسة التى يتبعها ، وما الأسباب التى جعلته يبعد كثيراً أو قليلا عن النموذج الذى أراد اتباعه . ولأجل النفوذ إلى هذه الأسباب يجب أن تدرس حياة الشاعر ، والمجتمع الذى نشأ فيه وثقافته الخاصة به .

فهذه الدراسات ، إذن ، تتطلب تحليلاً دقيقاً للمؤلفات التى يراد درسها ، وإلماما بالحالة الاجتماعية والأدبية فى عصرها ، ثم بالحالة النفسية للكاتب الذى هو موضوع الدراسة ، ثم وقوفا دقيقاً على ثقافة الكاتب وسعة اطلاعه ، لتكشف تلك الدراسة بعد ذلك عن الأصالة الفنية والواقعية فى إنتاجه .

ثالثا - دراسة الموضوعات الأدبية :

يهتم كثير من الباحثين بهذا النوع من الدراسة وبخاصة الألمان . ويسمونه تاريخ الموضوعات Stoffgeschichte ، وذلك كأن يدرس « فاوست » Faust فى الأدب الألمانى والفرنسى ، أو « دون چوان » Don Jouan فى الأدبين الأسبانى والفرنسى ، أو «كيلوباتراً» فى الأدب الإنجليزى والفرنسى والعربى .

(١) انظر . P. V . Tieghem : Le Prè-romantisme, Vol . .II
ولنا إلى هذه الموضوعات عودة فيما بعد .

واهتمام الإيطاليين والفرنسين بدراسة الموضوعات أقل من اهتمام الألمان بها ، وذلك لضعف الرابطة بين الشخصيات فى هذا النوع من البحث ، ولأن المجهود فيه يتطلب سعة فى العلم لا تتصل كثيراً بالأدب البحت . ومع ذلك لاتخفى أهمية تلك البحوث في معرفة خصائص الشعوب ونفسيتها ، وفى دراسة الكاتب الذى يتخذ من هذه الموضوعات منفذاً للتصريح بآرائه وفلسفته . وقيمة هذه الدراسات تتوقف على اختيار الموضوع اختياراً له قيمته الأدبية ، وعلى براعة الباحث فى التحليل والمقارنة والاستنباط .

رابعاً - تأثير كاتب ما فى أدب أمة أخرى :

هذا النوع من الأدب المقارن هو أكثر فروعه انتشاراً لدى الباحثين من الفرنسيين . وذلك لوضوح منهج البحث فيه وللوثوق من الوصول فيه إلى نتائج تتناسب وما يبذله الباحث من جهد . وهو يتطلب مع ذلك سعة اطلاع ودقة فى التحليل ، وصبراً فى الباحث ، وذكاء فى فهم النصوص ، كما يتبين ذلك من معرفة الأسس الآتية التى يجب اتباعها فيه :

١ - يجب تحديد نقطة البدء فى التأثير من مؤلفات كاتب ما ، أو كتاب واحد من بينها ، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لاتتجزأ مع مؤلفاته ومثال ذلك على الترتيب : تأثير مسرحيات « شكسبير » أو تأثير هملت منها ثم تأثير « جوته » .

٢ - يجب تحديد الوسط المتأثر ، بلدا كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفا . مثال ذلك تأثير الكاتب الفرنسى « جى دى موباسان » فى القصة المصرية القصيرة . أو فى مؤلفى القصة القصيرة العربية فى القرن العشرين ، أو فى «تيمور» فقط .

٣ - يجب التمييز بين حظ الكاتب فى ذيوله وانتشار مؤلفاته وبين حظه فى محاكاته والتأثير به . فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم فى ذيوع مؤلفاته وترجمتها ، ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاته والتأثير به . ثم إن هناك أنواعاً كثيرة من التأثير : فهناك التأثير الشخصى كتأثير « روسو » ، والتأثير الفنى كتأثير مسرحيات « شكسبير » فى أصحاب المذهب الرومانتيكى من الفرنسيين ، وتأثير «لافونتين» فى القصة العربية على لسان الحيوان ، ثم التأثير الفكرى كتأثير «فولتير»

فى الآداب الأوروبية ، ثم التأثير فى الموضوعات كتأثير الأدب الأسبانى فى الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر مثلا ، وتأثير الشعر الغنائى العربى فى المدح فى الأدب الفارسى . .

خامساً - دراسة مصادر الكاتب:

إذا أخذنا كاتباً ما لندرسه دراسة مقارنة ، وبحثنا عن مصادره التى استقى منها أدبه فى لغة أخرى ، فإننا بذلك نكون فى منطقة من مناطق الأدب المقارن ومظاهر تأثر الكاتب فى هذه الناحية متعدد النواحى فمن ذلك تأثره بمظاهر البلاد الأخرى ومناداتها ، وهو ما يتطلب دراسة البلاد المؤثرة من تلك الناحية . ومن ذلك محادثاته مع رجالها ، وهذا مايصعب الوقوف عليه أحياناً ثم من ذلك قراءاته المختلفة فى الآداب الأخرى ، تلك القراءات التى يمكن للباحث تحديدها متى تيسرت أسباب ذلك التحديد . ويجب ألا يفوت الباحث التفريق بين التأثير وبين مجرد توارد الخواطر وتلاقى الأفكار . وكثيراً ماينتهى البحث فى هذا الميدان إلى شرح المصادر ، دون استطاعة استيفاء شرح آثارها فى مؤلفات الكاتب[1] .

سادساً - دراسة التيارات الفكرية:

نقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التى تسود عصراً ما أو حركة معينة من حركات الأدب ، كالتيارات الفكرية فى القرن الثامن عشر فى أوروبا ، وكالحركة الهيلينية فى أدب القرن التاسع عشر ، وكالفلسفة العاطفية والصوفية فى الأدبين العربى والفارسى ، وكفلسفة الواقعية بين مختلفى الآداب .

ومثل هذه الدراسات تتطلب اطلاعاً واسعاً . ولابد من دراستها فى أكثر من أدبين ، حتى يستطاع تمييز الأفكار العامة التى سادت عصراً بعينه أو بلاد بذاتها . وهنا كثيراً ما يشتبه التأثير بتوارد الخواطر ، وبالأفكار الفردية التى تتشابه لأنها وليدة حوادث متشابهة ، وكل ذلك مما قد يدق دقة تضل معها أفكار الباحثين . على أن مجرد التميز بين ما هو وليد حوادث متشابهة وما هو وليد التأثير الأدبى . أمر هام لدراسة الأدب بصفة عامة ، ولدراسة الأدب المقارن كذلك .

---

(١) انظر : Guyard : LaLitt. Comp.PP. 21 - 22. :

سابعاً - دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى[1] :

لكل شعب من الشعوب رأيه فى الشعوب الأخرى ، ولهذا الرأى صدى فى أدبه الذى هو سجل شعور الأمة وصورة صادقة لما عليه علاقاتها بغيرها من الأمم . ولمعرفة هذا يتحتم علينا أن ندرس أدب الرحلات ، والقصص والمسرحيات ، وما بها من أشخاص وألوان مجلوبة . وهذا الفرع من فروع الأدب المقارن كثير الرواج فى فرنسا ، ويجب أن يكون موضع عناية فى مصر أيضاً . وهو يشمل :

١ - دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر .

٢ - دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى .

١ - دراسة بلد ما كما يصوره أدب آخر :

مثال ذلك صورة إنجلترا فى الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر ، وكذا صورة أسبانيا فى الأدب العربى منذ الفتح الإسلامى . ولمثل هذه الدراسات يجب أن يدرس تاريخ الأدباء الذين رحلوا إلى ذلك البلد المراد درس صورته ، وأن يشرح إلى أى حدث كانت الصور التى رسموها صادقة ، وأن يدرس كذلك المؤلفون الذين كتبوا عن ذلك البلد دون أن يروه ، وكيف يصور هؤلاء وأولئك الأماكن لذلك البلد .

مثل هذه الدراسات تساعد على فهم الشعوب بعضها لبعض ، وعلى إدراك كل منها للآخر إدراكاً يقوم على أسس صحيحة ، مما يؤدى إلى حسن التفاهم بين الشعوب ، وتأثير صلتها بعضها ببعض .

٢ - دراسة بلد كما يصوره مؤلف ما من أمة أخرى :

ومثال ذلك صورة أسبانيا فى شعر شوقى ، وكذا صورة مصر فى مؤلفات « جيراردى نرفال » G. De Nerval وفى هذه الحالة تدرس حياة الكاتب ، ومدى صلته بالبلد المقصود . ثم يبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين ، وإلى أى حد كانت الصورة التى رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة .

هذا مجمل أوردناه لفروع الأدب المقارن ، واتبعنا فى هذا الإجمال بعض الباحثين الغربيين[2] . تمهيداً للتفصيل بعد ، ثم لأننا محتاجون لهذا الإجمال فى بعض أقسام الدراسة الجامعية التى تدرس بالتفصيل مسائل مقارنة معينة ، ولايتسع وقت الدراسة فيها لسوى الوقوف على هذا المنهج المجمل ، اعتماداً على التفصيل فيه أثناء التطبيق فى دراسة المسائل المقارنة التى تدرسها تلك الأقسام .

---

(١) وهو مايسمى بالفرنسية : L'interprétation d'un P'un Pays Par un Autrc .

(٢) انظر : Guyard : La Litt, Paris 1951 .

الباب الثاني

بحوث الأدب المقارن ومناهجها

الفصل الأول

عالمية الأدب وعواملها

هذه هى الخطوة الأولى التى تبدأ بها البحوث المقارنة ، وقد يقتصر الدارس عليها ، وأساس البحث فيها تاريخى قبل كل شىء ، إذ يجب علينا أولا ، أن نوضح الأسباب التاريخية التى بها توافرت للأدب المؤثر هذه العالمية فى صلته بالأدب المتأثر .

و«عالمية الأدب» معناها خروجه من نطاق اللغة التى كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب فى عصور معينة ، ويتطلبها الأدب المتأثر فى بعض العصور ، بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته ، إما للتأثير فى الآداب الأخرى ، وإما نشدانا لما به يغنى ويكمل ويساير الركب الأدبى العالمى ، ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل فى عالم الفكر والأدب .

هذا ، ولانقصد أبدا هنا ما سبق أن توقع تحققه «جوته»[1] الألمانى ومن ساروا على نهجه مما سموه «الأدب العالمى» ، يريدون بذلك أن الآداب العالمية - حين يتم تجاوبها بعضها مع بعض - لن تلبث أن تتوحد جميعًا فى أجناسها وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لاتبقى من حدود سوى حدود اللغة ، وما يمكن أن توحى به البيئة أو الإقليم ، لأن فكرة «الأدب العالمى» فى رأينا مستحيلة التحقيق ، ذلك أن الأدب - قبل كل شىء - استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن وللقومية ، وموضوعه تغذية هذه الحاجات ، فهى محلية موضوعية أولا ، وهى تشف حتما عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية ، والخواطر الذاتية التى لابد أن تدل أولا على حال المؤلف بوصفه مواطنا أو فردًا من جماعة كبيرة ، ومن وراء الموقف المحدد الذى يتوجه به الكاتب إلى

---

(١) ريسيه «جوتة» **Weltliteratur** ومن سايره فى توقع تحقق هذا «الأدب العالمى» جوزيف تكست انظر هامش ص٧٧ من هذا الكتاب .

جمهوره الخاص ، تتراءى المعانى الإنسانية العامة ، فالآداب وطنية قومية أولا ، وخلود الآثار الأدبية لايأتى من جهة عالمية دلالتها ، ولكنه ينتج عن صدقها وتعميقها فى الوعى الوطنى والتاريخى وأصالتها الفنية فى تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره ، وإذن فالذى نقصده هذا هو «عالمية الأدب» لا «الأدب العالمى» .

و«عالمية الأدب» فى معناها الذى شرحناه ـ وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، طلبا لكل ماهو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به واستجابة لضرورة التعاون الفكرى والفنى بعضها مع بعض ، لها أسسها العامة التى تحدد سيرها .

١ـ **من هذه الأسس اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى** : على حسب حاجته ، ينشد فى هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومى ويغنيه ، فيجب أن يكون الباعث الأول لى هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومى ، لئلا يقف معزولا منطويا على نفسه متخلفا عن أداء رسالته ، أصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، وإمكانيات أهلها الفكرية والاجتماعية ، وطاقتها الفنية فى التعبير والصياغة ، كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كى لاينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفا من أن تنمحى الحدود القومية أو خصائص العبقرية اللغوية للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إكمالها وإغناؤها بهذا الاختيار ، وكل كاتب يشتط فى هذا الاختيار والاقتباس ، فيغطى على أصول اللغة وتراثها ، يتعرض لخطر قطع علاقاته ـ لا مع قرائه وجمهوره فحسب ـ بل روح اللغة القومية وإمكانياتها فى التعبير ، ولهذا كان لابد ـ فى هذا الاختيار والاقتباس ـ من أمناء قد تعمقوا فى دراسة أدبهم وطوعوا لغتهم ، بالاطلاع والوعى والتحصيل ، وبالتعميق فى أدبهم والوقوف على دقائقه ، لكى ينقلوا بروحها وخصائصها الفنية ما يتطلعون إلى اقتباسه من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية ، ونهضة أدبهم القومى ، ولم يقل أحد من دعاة التجديد ـ ولا وزن عندنا لأدعيائه ـ بإهمال هذا الشرط الجوهرى عند محاولة الإفادة من الآداب الأخرى متى دعت حاجة الأدب القومى إليها ، فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من إكمال ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا فى ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لاتغنى ، وتفقدهم لغتهم القومية ، كما يفقدهم أدبها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه .

٢ـ **فمحور التأثر فى الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة**، أصالة الأفراد القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة ، والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى ، فما أشبه بتقليد القرود لما يرون من حركات أو تقليد الأطفال ، لجميع حركات آبائهم ومربيهم دون رشد .

وعلاقة المتأثر أو المحاكى - فى هذه الحالة - ليست علاقة التابع بالمتبوع ، ولا علاقة الخاضع المسود بسيده ، بل علاقة المهتدى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه ، ويضفى عليه صبغة قوميته .

وهذه هى الأصالة الحق ، فالأصالة ليست هى بقاء المرء فى حدود ذاته ، وليست هى إباء التجاوب مع العالم الخارجى ، لكى يبقى المرء كما هو دون تغير أو تحوير ، ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجية عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها ، ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

٣ ـ وهذه الدعوات تتوجه إلى **الصفوة من ذوى المواهب** الذين يخرجون من نطاق أدبهم تلبية لحاجتهم الفكرية والفنية أينما وجدت . وهم يتبعون ، عادة ، روح الحركة الفكرية والفنية واتجاهها العام وقد يرون فى عيون الآداب الأخرى ما لم ير مؤلفوها أنفسهم ، لأنهم ينسون بها مواهبهم هم واستعدادهم . وقد رأينا كيف نظر «كارليل» الإنجليزى ومن تبعه إلى «جوته» الألمانى ، وكيف فهموا آثاره بما يتفق وميولم[1] وفى هذا الباب قد يكون «التأويل» الخاطىء خصبا فى تلقيح الأدب القومى ، وإنتاج ثمرات فنية ذات قيمة لم تكن فى الحقيقة مقصودة للكاتب أو الأدب المؤثر .

وهذا هو الشاعر الفارسى «عمر الخيام» المتوفى فى أواخر الربع الأول من القرن الثانى عشر الميلادى ، وكان قد عبر فى رباعياته المشهورة عن ضيقه بهذا العالم تعبيرًا حرًا من القيود العامة ، ولكنه تعبير يشف عن أسى المفكر ، وتشاؤم الفيلسوف ، وشعور الفنان المرهف الإحساس ، ولم تلق «رباعياته» حظوة لدى المعاصرين من مواطنيه ، بل كان بها لدى الكثرة الغالبة منهم مظنة ريبة ومثار

(١) انظر هذا الكتاب ص٢٣ ـ ٢٤ .

بغض ، وكانت شهرته عند الفرس مقصورة على مكانته العلمية ، وقد رأى كتاب القرن التاسع عشر الأوروبى وشعراؤه فى تلك «الرباعيات» تعبيرًا عن روح عصرهم ، إذ كان الصراع فى عصرهم قد بلغ أشده بين العلم فى حقائقه المادية وبين المثالية المبنية على أسس خلقية ودينية غير ثابتة ، وأصبحت للخيام - منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر - حظوة فاقت كثيرًا ما كان له من منزلة لدى مواطنيه ، وتحقق هذا كله بفضل استحياء أولئك الشعراء والكتاب تلك الرباعيات دون ترجمتها حرفيا ، وأول فضل فى ذلك يرجع للشاعر الإنجليزى فتزجرالد[١] فإن «رباعياته» التى نظمها تعد من عيون الأدب الإنجليزى لا الفارسى ، لأنه لم يزد على أن استوحى الأدب الفارسى ، فقد غير ونقل وزاد فى الأصل الفارسى ، بحيث لم تعد ترجمته وفية للأصل ، وإن بدت جميلة رائعة ، فهى أفكار وخواطر إنجليزية على الرغم من طابعها الشرقى العام ، وعلى الرغم من أصل أفكارها الفارسى ، على أن بها ست عشرة رباعية ليس لها أصل فارسى وهى نسبة ليست باليسيرة إذا قيست بمجموع الرباعيات التى نظمها «فيتزجرالد» وهى تسع وسبعون ، وبهذا التصرف الأصيل امتدت خواطر الخيام وآراؤه فى العالم الغربى كله ، ولقيت رواجا لم تظفر بما يقرب منه فى وطنها الأصلى ، بل إنها أثرت بعد هذا الرواج فى مواطنى الخيام ، فقدروه أكثر مما كانوا يقدرون .[٢]

٤ - فليست صنوف التأثر الأدبية سوى بعث وتوجيه ، تفيد منها الصفوة من كتاب الأدب القومى ، وهى بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب ، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت فى آداب غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة .

٥ - فلابد من أن تتهيأ لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر فى أدبه بالكتب والمؤلفين الذين تأثر بهم ، وفى هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطبائع ، وتتماثل الحالات ، ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول

(١) Edgar Allan Poe وقد نشر الترجمة الحرة لرباعيات الخيام عام ١٨٥٩ ، وعنوانها :
Rubaiyyt of Omar Khayyam, Rendered into English English Verse

(٢) راجع مع الأصل الانجليزى السابق هذه المراجع :
Laffont Bompiani: Dictionnaire des oeuvres IV. P. 330
Histoire des Litteratures, ed. de la Pléiade.
وكذا
ثم الاستاذ الدكتور إبراهيم أمين الشواربى : تاريخ الأدب فى ايران من الفردوسى إلى السعدى ، ترجمة عن المستشرق الانجليزى ادوارد جرانفيل براون ، القاهرة ١٩٥٤ صفحات ٣٠٤ ، ٣١٨ - ٣٢٤ .

تتطلب ظهورا وتوجيها وتغذية يعوزها الأدب القومى ، ويصادفها - بفضل العبقريين من أهله - فى الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى .

كتب الشاعر الفرنسى «بودلير» (١٨٢١ - ١٨٨٧) إلى صديق له يقول :

أتعرف لماذا ترجمت فى صبر ودأب ما كتبه «ادجار ألان بو»[١]؟ لأنه كان يشبهنى ، ففى أول مرة تصفحت فيها كتابا من كتبه ، رأيت فيه ما كان مثار فتنتى وروعتى ، ولم أعثر فيه على الموضوعات التى كنت أحلم بها فحسب ، ولكنى وجدت فيه ، كذلك الجمل التى كانت تراود أفكارى وكان له السبق إلى كتابتها قبلى بعشرين عاما .[٢]

وفى هذا المجال - مجال التجاوب فى الميول والاتجاهات الفنية والفكرية - تنمحى الحدود المعوقة من اللغة والجنس ، يشعر الكاتب الذى يحاكى الآخرين ويتأثر بهم ، بصدد من يشبهون موطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم تشابه ، بل إنه ليشعر أنهم مشاركوه فى وطنه الفكرى المثالى ، وهم فى الواقع يخدمون وطنه بإغناء أدبه والإسهام فى نهضته الفكرية ، فى حدود ما سبق أن ذكرنا من قيود ، وبهم يتحقق فى الأدب المتأثر مالم يكن قبلهم سوى إمكانيات وميول ونزعات حائرة ، فالكاتب المحدد يبحث فى المصادر الخارجية عن نطاق أدبه عما هو موجود فى نفسه سلفا وجودًا إمكانيًا مصداقا لما يقال :

«لن تبحث عنى إذا لم يكن قد سبق أن لقيتنى» .[٣]

وتبادل التأثير والتأثر - على نحو ما ذكرناه - مجال تنافس وحيوية ، وأقوى ضمان لتقدم الأدب الوطنى والقومى ، وهذا الفيلسوف «دالمبير» (١٧١٧ - ١٧٨٣) وهو من كبار المفكرين فى عصر خطير من تاريخ الإنسانية تبادلت فيه أوروبا التيارات الفكرية والفنية - يقول فى عام ١٧٦٨ :

---

(١) E. Allan Poe الناقد والكاتب والشاعر الأمريكى (١٨٠٩ - ١٨٤٩) ولم يكن معدودا من الطبقة الأولى بين كتاب أمريكا وشعرائها ، ولكن كان تأثيره فى أوروبا عظيما بعد أن ترجم له «بودلير» واعجب به ، وقد قدم «بودلير» آراءه وأفكاره فى النقد والشعر ، ووجدت بذلك فى أوروبا الرمزية الأولى ، وقد ترجم ديوان شعره الشاعر الفرنسى الرمزى «مالارميه» (١٨٤٣ - ١٨٩٨) وبهذه الأشعار تأثر «مالارميه» فى روايته ، وفى بعض اشعار «بو» وارائه ما يعد بذور السيريالية الأولى أيضا ، انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، ص٣٥٦ - ٣٥٧ والمراجع المبنية به .

(٢) انظر لهذا النص : .F. Baldensperger: La Littérature, Création

(٣) المرجع السابق ص١٦٨ .

على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ هذه حقيقة جد جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لايصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب ، والأمة الفرنسية ، بخاصة قد شعرت من قديم بفوائد تبادل الصلات بين الآداب .(١)

وعالمية الأدب هذه تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومى نظرة أعم وأعمق ، إذ نعده أدبا بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى ، يغنى بصلاته بها ، وينتهج المفيد من مناهجها ، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبى الحديث بنسبته إليها ، فأدبنا الحديث يجب أن يقوم ـ لا على أساس أدبنا القومى فى ماضيه فحسب ـ بل يقوم كذلك على أنه لبنة فى ذلك البناء العالمى الشامخ ، وبذلك يكون اكتشاف الآداب الكبرى والارتواء من مناهلها فى القديم والحديث من أسباب تقدم أدبنا ، ومن بواعث تعديل نظرتنا إلى أدبنا القومى ، فالأدب الجديد ـ إذا كان جديدًا عبقريًا ـ يضيف طريقًا إلى الآداب كلها ، ويسمو بنظرتنا إلى الأدب جملة ، ويجعلنا نقوم أدبنا القديم تقويمًا آخر بالنسبة إلى هذا الأدب الجديد العبقرى .

وبسبب تبادل التيارات الفكرية والفنية فى الأدب ونقده نهضت الآداب القومية ، فقد أتى عصر النهضة فى أوروبا ثماره برجوعه إلى الأدب القديم اليونانى والرومانى ، وصدرت المذاهب الأدبية فى نشأتها عن آداب مختلفة ، فما لبثت أن أصبحت تيارات فكرية عامة ، وموردًا سائغا لذوى المواهب فى الآداب جميعا على سواء .

وقد نهض الأدب العربى القديم فى العصر العباسى ، واستجدت فيه أجناس أدبية ، وصور فنية ، وموضوعات شتى ، بتأثره بالأدب الإيرانى والهندى عن طريق الفارسية ، ثم بتأثره بالفكر اليونانى ، ونهضتنا الأدبية الحديثة ترجع فى أصولها العميقة إلى موارد من الأدب الغربى ، بحيث لايستطيع الناقد أن يخطو فيه خطوة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارت النقد فيها .

وتاريخ الآداب العالمية يثبت أن عصور الانحطاط فيها هى العصور التى انطوت فيها الآداب القومية على نفسها ، فلاكت معانيها ، واجترتها حتى بليت ، فملها كتابها وقراؤها معا .(٢)

هذا . . والعالمية فى الأدب ـ التى شرحنا معناها العام ـ لها (أ) عوامل عامة (ب) عوامل خاصة ، نوجز الآن القول فى كل منهما :

---

(١) المرجع السابق ص١٦٦ ـ ١٦٧ .

(٢) أنظر كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، ص٢٢ ـ ٢٤ والمراجع المبينة به .

(أ) العوامل العامة لعالمية الأدب

نقصد بالعوامل العامة تلك التى تكون سببا فى وجود العالمية ، ولكنها ليست عوامل فنية ، ودارس الأدب المقارن لابد أن يكون على وعى بها ، وأن يتعرض لها فى دراسته للمسائل المقارنة ، على أنها من عوامل التأثر والصلات بين الآداب ، وهذه الصلات التى هى نتيجة للعوامل العامة ـ هى التى تكون ذات طابع أدبى وفكرى ، نتعرض لبيانه فى العوامل الخاصة اللاحقة .

والعوامل العامة هى : **شعور ذوى المواهب الناضجة بنقص الأدب القومى** وعدم كفايته لحاجات العصر ، والهجرات ، والحروب ، والغزو ، وبخاصة فى العصور السالفة ، ثم وسائل المدنية الحديثة لنشر الثقافات ، وهى الوسائل التى تيسر استجابة الأفراد والجماعات المثقفة لما به يكملون ثقافيا وينهضون فكريا ، ونجمل الآن القول فى كل عامل من هذه العوامل :

١ ـ أول هذه العوامل هو **شعور ذوى المواهب الرشيدة** بعدم كفاية أدبهم القومى للاستجابة لحاجات عصرهم ، وهذه هى نقطة البدء فى التأثير والتجديد ، وهى تمثل ملال الكتاب والشعراء للمألوف من تقاليد أدبهم وصوره الفنية ، وهذا الملال هو سبب خروج هؤلاء الكتاب والشعراء من نطاق أدبهم القومى طلبا للجديد من الآداب الأخرى ، ويتمثل هذا الخروج فى شبه ثورة على القديم ، وحرص على إكماله فى وقت معا ، يقول «جوتة» : «ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد الخلق من ديباجته» .[١]

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس ، وتتضمن دعوتهم إعادة النظر فى قيمة تراثهم الأدبى على ضوء جديد ، وفى أثر ذلك تقوم ـ عادة ـ المعركة المألوفة فى كل عصر حى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم الواقفين عنده لايتجاوزون حدوده .

وهذه هى معركة الأجيال بين القديم والجديد ، وفيها يزعم دعاة الوقوف عند القديم أن فى الجديد خطرًا على الموروث من أدبهم ، وقضاءً على تقاليدهم ويفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو الأشياء ، فيرون أن التبادل بين العلوم الدولية أو المصنوعات والمواد التجارية من شأنه أن يفيد ، أما الآداب والفنون فهى وطنية

(١) انظر . F. Baldensperger, op. cit. p 157

محضة ، وفى نقلها قضاء عليها ، وخطر على قومية من تنقل إليهم ، وقد سبق أن دحضنا هذه الفردية غير مرة ، فى ثنايا هذا الفصل وفى مقدمة هذا الكتاب ، وقد بينا أن تبادل التأثير والتأثر بين الآداب من طبيعة الأشياء ، لايمكن الحد منه ولا الوقوف دونه ، وقد أثبتت تواريخ الآداب كلها أن عصور نهضتها هى تلك التى تنطلق فيها تطلب المزيد والغناء من غيرها .

ولا خطر فى ذلك على القيم من تراثنا ، ثم إن واجبنا إزاءه يحملنا على مسايرة الركب العالمى فيه ، بأن نظل على وعى شامل بما فيه نماء ذلك التراث الفنى والفكرى ، بما تسعه قدرتنا من وسائل ، ومنها ورود مناهل الآداب الأخرى والاختيار منها على نحو ما شرحنا ، وفى الحدود التى قيدنا بها ذلك الاختيار .

على أن فى طبيعة كل أدب ، وفى خصائص أهله وتقاليدهم ، ما يقوم بمثابة حواجز تنفى مالا يتفق من هذه التيارات مع طاقاتنا الحيوية والفنية ، فنحن - مثلا - لم ننتهج مذهبا أدبيا من المذاهب الغربية بمبادئه كلها ، بل اخترنا من هذه المذاهب جميعها بعض ما نستطيع أخذه لنكمل به أدبنا ، وقد تأثرنا بالكلاسيكية أولا ، فأخذنا عنها دون غيرها من المذاهب ، وعلى الرغم من أنها كانت قد ماتت فى الآداب الأوروبية حين بدأنا نهضتنا ، وذلك لأنها كانت تتفق فى ذلك الوقت مع القائم من تقاليدنا والثابت المرعى من أفكارنا ونظمنا ، فالقومية والوطنية كلاهما بمثابة مصفاة فيما يخص مواطن التأثير والتأثر بين الآداب ، هذا إلى وجوب ملاحظة ما سبق أن قلناه من ضرورة المحافظة على الأصالة ، وعلى مقومات اللغة ، ومن الحرص كل الحرص على سد حاجاتنا بالإفادة من كل جديد قيم ، ومدار الأمر فى ذلك ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ماهو من طبيعة الفن وعماد نهضته مما هو تحكمى لاسند له ، فمن الخطر إنكار الجديد لأنه جديد ، بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة ، أو لمجرد أنها أيسر وأسهل ، فلاسند لما لايستند على أساس[1] والعبارات الفكرية والفنية الرشيدة كالاختراعات العلمية المفيدة ، كلاهما ميراث مشترك قيم للإنسانية جمعاء .

وإزاء التطرف من الجامدين فى زعمهم أنهم حريصون على القديم ، وأن لاقيمة للجديد ، يتطرف كذلك دعاة التجديد عادة ، فينكرون كل فضل للقديم ، وفى الحق

---

(١) انظر B. Croce: La pcésie......, pp. 165- 176.

يظهر هذا التطرف بين معسكرى القديم والجديد طابعا عاما فى معارك التجديد جميعا ، والتجديد ثورة ، ومألوف التطرف فى عهود الثورات فى الأعم الأغلب من حالاتها ، وحين تكون أسلحتها عقلية فنية محضة ، ولايلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد ، فتعدلت لهجتهم ، ويعرفون فضل القديم فى عصره ، ويتجلى آنذاك حرصهم على إغناء قديمهم الموروث بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد - على ما يصحبها عادة من حمق المغالاة وخطر التطرف - تظل دائما أمارة من أمارات الحياة ، وفيها تظهر الحماسة والحميا ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهد والتنافس فى الإجادة ، فى حيوية جياشة تفضل - على أية حال - البقاء فى الحياة الراكدة فى دائرة قيم فنية وفكرية جامدة آسنة لا حركة فيها ولا تجديد .

وفى المعركة بين القديم والجديد يحارب دعاة التجديد بأسلحتهم القوية الحديثة ، ويقاومهم دعاة الجمود بأسلحة بالية مضى أوانها ، ويرى المتأمل للمعسكرين ما يثير سخريته ، وضحكه ، ولكنها السخرية المرة وضحك الإشفاق إذ ليس فى المعركة تعادل بين الفريقين ، على أن دعاة الجمود من هؤلاء كثيرًا ما يكونون من الهرمين عقلا وثقافة ، يدافعون مع ذلك ، بحججهم البالية ، ولاتلبث أن تنجلى المعركة عن انتصار الجديد على يد الراشدين من دعائه .[1]

٢ - العامل الثانى من عوامل عالمية الأدب هو **الهجرات** ، وكانت تنتج فى القديم عادة من اضطرابات طبيعية أو سياسية ، تنتقل بسببها جماعة من بلد إلى بلد آخر ، فتؤثر فى أدب البلد الآخر وتفكيره ، فالإيرانيون الذين صاحبوا «فروخ هرمز» والد «رستم» من شرق إيران إلى المدائن كانوا سببا فى إدخال اللهجة «الدرية» - وهى فى الأصل لغة شرق إيران - فى بلاد الساسانيين ، ثم صارت هى اللغة الأدبية لإيران بعد استقرار الدويلات الإيرانية عقب الفتح الإسلامى[2] ، وقد هاجر الإيرانيون فى الجاهلية إلى قلب الجزيرة العربية ، وأثروا فى لغة أهل المدنية من ناحية الألفاظ والمفردات العربية كما سنمثل له بعد قليل ، وكذلك الجاليات الإيرانية ذات الأثر الفكرى والأدبى فى البصرة بعد الإسلام ، وبخاصة فى عهد العباسيين ، وما التجديد فى أدب العرب المهاجرين فى أمريكا إلا صورة حديثة من أثر الهجرات .

---

(١) المرجع السابق ، الموضع نفسه ، وكذا :
F. Baldensperger, op, cit., live II Chap. IV.
(٢) انظر الكتاب الفارسى : سبك شناسى ، تأليف المرحو محمد بهار . جـ١ ص١٠ - ٢٥ .

ومقدمة «الإلياذة» نصف عبور القبائل التى طردها «الدوريون» من أوروبا فاستقروا فى آسيا الصغرى ، وقد أشاد «هوميروس» ببطولتهم فى حروبهم مع المواطنين الأصليين ، وأقدم الآثار الأدبية للشعوب الهندية الأوروبية ، وهى كتب «الفيدا» Vedas ذات الطابع الدينى ، قد كانت ثمرة هجرات شعوب نزلوا إقليم «البنجاب» . [١]

٣ - والعامل الثالث هو **الحروب** بين الشعوب والدول ، والحروب المدمرة المشئومة قد تكون طيبة الأثر من جهة الإخصاب العقلى ، بإتاحة فرص التأثير والتأثر بين الآداب ، وهذه هى الحروب الصليبية العمياء المتعصبة ، قد فتحت عيون ذوى البصيرة فى الغرب على مجالات نشاط فكرى وأدبى فى الأقصوصات الشعبية لأدب فرنسا فى العصور الوسطى ، وقد سبق أن تحدثنا عن هذه المسألة[٢] ومن نتيجة هذه الحروب أيضا تأثير الحياة العاطفية العربية فى شعر «التروبادور» على يد من اشتركوا فى هذه الحروب من شعراء فرنسا أيضا ، وسنفصل بعض التفصيل فى ذلك فى الفصل التالى ، حين نتحدث فى الأجناس الأدبية .

٤ - رابع هذه العوامل هو **الغزو** ، كما كان مألوفا بخاصة فى العصور القديمة ، ويأتى الغزو عادة نتيجة للحروب ، وقد يمهد للهجرات وييسر سبيلها ، ولكنه مع ذلك عامل مستقل أقوى أثرا وأعظم خطرًا .

فقد قامت بين العرب والفرس صلات الحوار والهجرات ، ولكنها ظلت محدودة الأثر حتى كان الفتح الإسلامى الذى مهد لتأثير عميق تغيرت به الروح الإيرانية فى كثير من خصائصها الفكرية والأدبية والعقيدية ، مما سنوالى التمثيل به فى مختلف ميادين الأدب المقارن فى هذا الكتاب ، وقريب منه تأثير الفتح النورماندى فى انجلترا فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وبه صارت الفرنسية فى انجلترا هى لغة البلاط والقضاء والبرلمان ، واللغة الرسمية للدولة مدى قرنين تقريبا .[٣]

وعامل الغزو السابق الذكر لم يعد ذا أثر فعال فى عصرنا الحاضر ، ثم أن العوامل الثلاثة السابقة كانت تتيح التأثير والتأثر بين الآداب فى شكل جماعى ، فيتأثر أدب القوم أو الوطن كله بسبب تلك العوامل تأثرًا عاما شاملا يخضع له الأفراد لأنهم

(١) انظر F. Baldensperger. op. cit. pp. 160 - 161.

(٢) ص٥٣ - ٥٩ - ٦٠ من هذا الكتاب .

(٣) انظر مثلا : Hallam: introduction to the Literature of Europe, Vol. I. pp. 49 - 50

L. Caza,in : Histoire de la Littéroture Anglaise, Live I. Chap. II.

الذين يكونون ذلك المجموع ، فكان لتلاقى الأجناس البشرية والشعوب والديانات أثرها الفاصل فى تلك الجماعات فى ظل تلك العوامل ، وأما فى العصور الحديثة - وبخاصة فى عصرنا الحاضر فيظهر التأثير الأدبى فرديًا فى مبدئه ، وذلك أن أجهزة الثقافة الحديثة وسرعة انتشارها ، أوجدت نوعا من التنافس الفنى أو الأدبى يشبه التنافس العلمى ، وهذا التنافس يظهر فى صورة تجاوب بين ميول الأفراد مواهبهم فى الأدب القومى ، من جهة ، وبين المصادر التى يمكن أن تغذى هذه الميول والمواهب فى الآداب الأخرى ، وأجهزة الثقافة هذه تدور حول الكتب وما فى حكمها من صحف ومجلات ونواد أدبية ، أما دار الخيالة والمذياع فلهما تأثير كبير فى التوجيه العام ، وفى إثارة وجوه النشاط ، وقد يصعب فى الأدب المقارن تحديد تأثيرهما ، وتأثير الكتب وما فى حكمها تأثير فنى فى قديم العصور وحديثها ، وهو مدار العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) العوامل الخاصة لعالمية الأدب

هذه العوامل أقرب إلى جوهر الأدب المقارن من العوامل العامة السابقة ، وتتطلب من الباحث مقدرة خاصة على جلاء طابعها الفنى المتصل اتصالا مباشرا بتحديد التأثير والتأثر بين الآداب ، ويمكن أن نجمل هذه العوامل الخاصة فى الكتب وما فى حكمها ، ثم فى الكتاب وأهل الأدب ، وفى هذا الفرع من فروع الأدب المقارن ، ندرس الكتب أو الكتاب بوصف كل منهما من عوامل عالمية الآدب ، أى خروجه من نطاق لغة أهله إلى آداب لغات أخرى ، ليرد منها ما يروى به حاجته ، أو ليورد إليها من تياراته الفكرية والفنية ما به تروى . ونتناول الآن بالتفصيل حالات هذه العوامل الخاصة مع التمثيل لكل منها .

أولا: الكتب:

لدراسة الكتب بوصفها وسيلة من وسائل تأثير أدب فى أدب - وهو موضوع هذا الفصل - أهمية كبيرة فى تحديد طرق هذا التأثير وبيان وجهته . وتظهر هذه الأهمية فى النواحى الآتية :

١ - **الإلمام بالمعارف اللغوية** التى تعرفها أمة عن أمة أخرى ، مع شرح ما قد يكون لها من دلالات أدبية أو اجتماعية . وهذه هى نقطة البدء فى البحوث المقارنة ، ثم أنها أولى مظاهر العلاقات بين الآداب فى تأثيرها ، إلى مالها بعد ذلك من دلالات نفسية وفنية .

ونضرب لها مثلاً يهمنا في علاقة أدبنا بالأدب الفارسي ، وهو ما نجده في الكتب العربية من أثارات متفرقة للغة الفرس وأغانيهم وأشعارهم الشعبية ، وبخاصة فيما بين الفتح العربي لإيران «الذي بدأ بفتح القادسية عام ٦٣٧م» - ١٧هـ - وعد منتهيا موت يزدجرد آخر ملوك الساسانيين عام «٦٥٢م» وبين استقرار الدويلات السياسية في بلاد إيران في أواخر القرن التاسع الميلادي ، وهو العهد الذي قامت فيه اللغة الفارسية الحديثة بوصفها لغة الأدب الإيراني بعد الفتح ، في تلك الفترة لو تتبعنا معارف العرب من لغة إيران ، كما هي في الكتب العربية المؤلفة لتلك الفترة ، لوقفنا على معارف قيمة عن دور اللغة الإيرانية التي لم تكن قد قامت بعد لغة أدب ، ولوقفنا كذلك على عمق الصلات اللغوية والأدبية بين هاتين الأمتين منذ القديم ، وهذا بحث خصب يجب أن تستقل به رسالة من الرسائل ، ولكننا نضرب هنا أمثلة لبعض نواحيه المتعددة ودلالتها .

فمن ذلك ما في كتاب «المحاسن والأضداد» المنسوب إلى الجاحظ ، إذ يقول :[1]

«ووقع عبدالله بن طاهر» : من سعى وعى ، ومن لزم المنام رأى الأحلام ، ثم يعقب المؤلف على ذلك بقوله : هذا المعنى سرقة من توقيعات «أنور شروان» ، فإنه يقول : هَركَة رَوذَ جَرذْ ، وركة خُسيد خوابْ بيندْ» فلهذا الخبر دلالة أدبية على أصل جنس التوقيعات المألوفة عند حكام العرب ، إلى ما فيه من دلالة على سيطرة اللغة «الدرية» على أهل البلاط الفارسي في العصر الساساني ، وهي اللغة التي سادت بعد ذلك وأصبحت لغة الأدب بعد الفتح ، إذ أن هذه الجملة باللغة الدرية لا البهلوية .[2]

ومن ذلك ما يحكيه الطبري[3] وأبوالفرج الأصفهاني[4] من أن الشاعر العربي يزيد بن مفرغ كان قد غضب عليه عبيد الله بن زياد أمير البصرة في عهد يزيد بن معاوية ، فأمر أن يطاف به في الشوارع والأسواق ، وسار الأطفال في أثره يقولون - أو

---

(١) ص١٢٨ طبعة القاهرة .

(٢) راجع الكتاب الفارسي ، سبك شناسي لمحمد بهار ، طهران ١٣٢١ جـ١ ص٢٠ .

(٣) الطبري «محمد بن جرير» : تاريخ الطبري ، الحلقة الثانية ، المجلد الأول ، طبعة لندن ١٨٧٩ - ١٩٠١ ص١٩٢ - ١٩٣ .

(٤) الأغاني جـ١٧ ص٥٦ طبعة بولاق .

قال ذلك أحد الفرس على حسب الطبرى - : «أين شيست؟ أين شيست؟» «أين جيست؟ أين جيست؟ - ما هذا؟ ما هذا؟» وإذ ذاك أجاب هذا الشاعر بالفارسية :

آبست ونبيذ آست عصارات زبيب است

سميه روسى است[1]

فهذا الخبر دليل على وجود جالية فارسية ذات أثر فى البصرة ، وهى مدينة عربية ، ثم دليل على انتشار لهجة إيران فى ذلك الوقت بين العرب ، إذ أن شاعرًا عربيًا نطق بهذه الأبيات الفارسية ، ثم إن فى الأبيات دليلا على استمرار اللهجة الدرية بين الإيرانيين لغة شعبية انتظارًا لفترة رقيها كى تكون لغة أدبية .

ويذكر الجاحظ خبرًا عميق الدلالة على قدم الهجرات من إيران إلى بلاد العرب ، وعلى ما كان لها من أثر فى معرفة أهل المدن العربية كثيرًا من ألفاظ الفرس ، وإدخالها فى لغتهم ، يقول الجاحظ : «ألا ترى أن أهل المدينة لما نزل فيهم أناس من الفرس فى قديم الدهر علقوا بألفاظ من ألفاظهم»؟ ولذلك يسمون البطيخ الخربز ، ويسمون السميط[2] الروذق[3] ويسمون المصوص[4] المزوز[5] ويسمون الشرنج الأشترنج[6] ، وكذا أهل الكوفة ، فإنهم يسمون المسجاة[7] بال[8] ، وبال بالفارسية .

ولو علق ذلك لغة أهل البصرة - إذ نزلوا بأدنى بلاد فارس وأقصى بلاد العرب - كان ذلك أشبه ، إذ كان أهل الكوفة قد نزلوا بأدنى بلاد النبط ، وأقصى بلاد العرب ، ويسمى أهل الكوفة الحوك «البقلة الحمقاء أو الرجلة» باذروج «-باذروج» ، والباذروج بالفارسية ، والحوك كلمة عربية ، وأهل البصرة ، إذا التقيت أربعة طرق يسمونها مربعة ، ويسميها أهل الكوفة الجهارسو ، والجهارسو بالفارسية ، ويسمون

(١) هذا الشعر معناه : هو ماء ونبيذ ، عصارة زبيب ، سميه «وهى جدة ابن زياد» عامر ، وفى الأغانى بدلا من الشطرة الأخيرة : «سميه روسبيداست» ومعناها : سميه ذات وجه أبيض ، أى شريفة ، وهو تهكم أو تعويض لأداء نفس المعنى ، فى الرواية الأخرى ، وهذا الشعر مروى كذلك فى الجاحظ ، البيان والتبين ، القاهرة ١٩٣٢ جـ١ ص١٣٢ .

(٢) الحيوان المنتوف ريشه أو صوفه بعد القائه فى الماء الساخن وذبحه .

(٣) لعله فى الإيران القديمة «رودك» أو «رودج» وهو فى الفارسية الحديثة «رودر» .

(٤) المصوص طعام من اللحم يطبخ وينقع فى الخل .

(٥) ليس لهذه الكلمة وجود فيما بين أيدينا من قواميس فارسية وتستعمل الفارسية الحديثة كلمة «مصوص» العربية لنفس المعنى ، ولعل اصلها بدورها مأخوذ من الايرانية القديمة وفى الفارسية أيضا ، «مزو» وهو شراب منقوع القمع يعطاه المريض .

(٦) كلمة شرنج هى المستعملة فى الفارسية الحديثة ، ولعلها فى الفارسية القديمة سترنج أو استرنج .

(٧) المساجاة : المحرقة . (٨) الكلمة الفارسية التى تطلق على مسحاة الثلج الآن هى «بارو» أو «باروب» .

السوق أو السويقة وازار «بازار» والوزارا بالفارسية ، ويسمون القثاء خبارا ، والخبار فارسية ، ويسمون المجزوم ويدى «ويدى» بالفارسية .[1]

وقد تكون هذه الألفاظ اللغوية المقتبسة أساسا لأمثال عربية أو معان أدبية ، أو عقد مشابهات تصويرية ، كما يقول الجاحظ «الحيوان جـ١ ص٦٥» : «وزعموا أن الزرافة خلق مركب من بين الناقة الوحشية وبين البقرة الوحشية وبين الذيخ ، وهو ذكر الضبع ، وذلك أنهم رأوا أن أسماءها بالفارسية : اشتركاو بلنكث ، وتأويل اشتر بعير ، وتأويل كاو بقرة ، وتأويل بلنكث ضبع ، والفرس تسمى الأشياء بالاشتقاقات ، كما تقول للنعامة : اشتر مرغ ، كأنهم فى التقدير قالوا : طائر وجمل . .» ، ثم يقول فى موضع آخر «الحيوان جـ٤ ص١٩٧» : «يضربون بها - بالنعامة - المثل بالرجل ، إذ كان ممن يعتل فى شىء يكلفونه بعلة ، وإن اختلف التكليف ، وهو فى قولهم : إنما أنت نعامة ، إذا قيل لها : احملى ، قالت أنا طائر ، وإذا قيل لها : ظيرى ، قالت : أنا بعير . .[2]» ولاشك أن بناء هذا المثل على معنى الاسم الاشتقاقى عند الفرس ، كما يؤخذ من كلام الجاحظ فى الموضعين .

ولقد بلغ من معرفة العرب للغة الفرس فى الفترة التى لم تكن لغتهم فيها قد ارتقت إلى مرتبة أدبية بعد الفتح - وهى الفترة التى سبق أن حددناها - أن شعراء العرب كانوا يتلحمون بألفاظ من الكلام الفارسى فى أشعارهم ، وذلك كما فى قول العمانى الرشيد فى أرجوزته التى مدحه فيها ، على حسب ما ذكره الجاحظ :[3]

من يلقه من بطل مسرندى   فى زعفة محكمة بالسرد[4]

يحول بين رأسه و«الكرد»[5]

ومنها :

لما هو بين غياض الأسد   وصار فى كف الهزبر الورد

آلى يذوق الدهر «آب سرد»[6]

---

(١) الجاحظ «أبوعثمان عمرو بن بحر» : البيان والتبيين ، القاهرة ١٩٣٢ ، جـ١ ، ص٣٢ - ٣٣ .

(٢) انظر لنصوص الجاحظ المتعلقة بالفرس وأخبارهم ، ولغتهم هذا المقال للدكتور ابراهيم أمين الشواربى ، بحث فيما نقله من اخبار الفرس فى كتاب : البيان والتبيين والحيوان ، مجلة كلية الآداب ، الجزء الرابع ص١٦٩ - ١٨٩ .

(٣) الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة السابقة الذكر ، جـ١ ص١٣١ ، وفيه أمثلة أخرى ص١٣١ - ١٣٢ ، راجع فيها مقال الدكتور ابراهيم أمين السابق الذكر .

(٤)أسر ندى الشىء : اعتلاه ، والزغفة بسكون الغين وقد تحرك : الدرع ، السرد : نسج الدرع واسم جامع الدروع ، وسائر الحلقات . (٥) الكرد : بفتح الكاف فارسية معناها العنق . (٦) آب سرد : الماء البارد .

ومن ذلك أيضا قول شاعر عربى آخر ، وفى شعره دلالة لغوية على شىء من لهجات إيران :

ووِلهنى وقع الأسنة والقنا وكافر «كوبات» لها عجر قُفذُ[1]

بأيدى رجـــال ، مـــا كلامـــى كلامهم

يســـومننى «مردا» وما أنا والمراد؟ [2]

والمعنى مستقيم على أن «مرد» بضم الميم هو انسان ، وهى لهجة ايرانية فى «مرد» بفتح الميم وفى نفس المعنى .

هذا إلى أن فى دراسة ما استعاره العرب من الفرس من كلمات ـ منذ الجاهلية ـ ما يدل على سعة أفق العرب ، ومرونتهم وحرصهم على إغناء لغتهم بما يعوزها من كلمات مدنية وإدارية كان الفرس قد سبقوهم إلى معانيها ، مثل هذه الكلمات ، وزير ، خراج ، بريد ، صولجان لا . . وهى كلمات تتصل بالسياسة والإدارة ، ثم مثل هذه الكلمات التى تدل على مظاهر المدنية فى اللباس والطعام : الخوان الديباج ، الخز ، الاستبرق ، الجلاب «ماء الورد أصله : كل آب ، والإبريق ، والروذق ، والفبروزج ـ فيروزه» ـ وطعام الفالوذج «بالوده» .[3]

وقد تدل استعارة اللفظ على نوع العلاقة الدولية التى سادت بين أمتين ، فقد طبع الدين علاقات العرب الفاتحين بالإيرانيين المسودين ، فلما استعار هؤلاء من

---

(١) «كوب» من فعل «كوفتن» بمعنى ضرب ، ويقصد الشاعر العصْى الكافرة فى أيدى الايرانيين ، عجز جمع عجزة ، وهى العقدة فى الخشب ونحوه ، أى العصى كانت ذات عقدة ضخمة فى رأسها ، يقال : عجز أى صلب وغلظ ، قفد : الأقفد الغليظ العنق ، ومؤنثه فداء وهى قفد .

(٢) مرد بم الميم وردت هذه الكلمة فى الأفستا بكسر الميم والراء ، ثم التاء الساكنة «مرت» بمعنى الانسان أو غي الخالد : «ناجاودان» ، وفى بعض لهجات إيران ايران بعد الإسلام ينطقونها «مرد» بضم الميم وسكون الراء والدال ، وفى خراسان ينطقون «مردهم» بضم الميم بمعنى انسان ايضا ، ومعنى البيت ، فيما نرى ، أن العربى سمع الايرانيين يسمونه «مرد» بضم الميم ، وهم يقصدون «رجل» وأما هو فتعجب ، لأنه فهم أنهم يقصدون أنه من المراد بالعربية جمع أمرد أى الذى لا لحية له ، ومعنى البيتين على هذا مستقيم عربية ، ونعتقد أن كتابة «يسومننى» فى الشطرة الأخيرة تحريف من النساخ ، وأن صحتها «يسمموننى» وهذا أولى من تقدير أنهم يسمونه الموت ، فتكون «مرد» بضم الميم بمعنى الموت ، إذ أن المعنى فى هذه الحالة فيه تكلف فى العربية ولايستقيم فى يسر ، انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، الطبعة السابقة الذكر ، جـ١ ص١٣٢ ، وكذا محمد بهار ، سبك شناسى ، جـ١ ص٤١٧ ـ ٤١٨ .

(٣) انظر : الثعالبى «أبومنصور عبدالملك بن محمد» فقه اللغة ، القاهرة ١٩٣٦ ، ٤٥٢ ص٤٥٥ وكذا : محمد بهار : شبك شناسى ، جـ١ ص٢٥٤ ـ ٢٥٦ .

العرب كلمة «ملة» ـ وهى فى اللغة العربية معناها الشريعة أو الدين ـ أصبح لها فى لغة الفرس معنى الحكومة ، أو الشعب أو الأمة بوصف كل منها وحدة دينية ، فيقال مثلا : «ملت إيران» أى الشعب أو الأمة الإيرانية ، وكذا كلمة «بسمل» وهى اختصار «بسم الله» ، صار معناها حين انتقلت إلى الفارسية : الحيوان المذبوح «بعد اطلاق اسم الله عليه للتذكية» ، ومنها أتى لفظ ، سملكَاه» لمكان الذبح ، أو المجزر ، و«بسمل كردن» بمعنى يذبح .

ونظير ذلك فعل Hablar بالفرنسية ، ومعناها يثرثر ، فإنه معار من الأسبانية Habler بمعنى يتكلم ، ولكنه استعير فى وقت كانت فيه العلاقة متوترة بين الدولتين (١٥٤٢م) ، فاكتسب هذا المعنى الذى ينال من الأسبانيين ويشينهم[1] وفى ذلك كله يستطاع الحكم على نوع العلاقات التى سادت بين الدولتين أو الأدبين ، وعلى مدى ما تعرفه كل أمة من لغة الأخرى وأدبها ، وهى كلها مقاصد هامة ، وأسس فنية ولغوية ، تساعد على تحديد صلات الآداب بعضها ببعض .

٢ـ دراسة التراجمة بين الأدبين:

لدراسة التراجمة أهمية خاصة لدى الباحثين فى الأدب المقارن ، إذ هى أساس معرفة ما لاقى الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشعوب التى ترجمت لها كتبهم ، وبها يعرف مدى تأثر الكتاب الآخرين بهم فى تلك الشعوب ، وقد بلغ من شهرة بعض الكتاب أن لاقوا نجاحًا فى غير لغتهم أكثر مما لاقوا لدى أبناء أدبهم من معاصريهم ، فمثلا ظهر فى ألمانيا كتاب «ديدور» Diderot المسمى «ابن أخى رامو» Le neveu de Rameau الذى ترجمه «جوتة» إلى الألمانية عام ١٨٠٤ ، على حين ظهر الأصل الفرنسى فى باريس عام ١٨٣٢[2] ، وكذا قصة «روسو» Rousseau المسماة : «هلويز الجديدة» La Novyelle Héloise ، ظهرت الطبعة الأولى منها فى هولاندة فى نوفمبر عام ١٩٦٠ ، وفى إبريل عام ١٧٦١ كان قد ظهر من الترجمة الإنجليزية لها طبعتان فى انجلترا[3] ، وفى هذا دليل على مقدار مالاقى هذان الكاتبان الفرنسيان من نجاح وعلى ما كان لهما من تأثير لدى الألمان والإنجليز .

---

(١) أنظر : A. Dauzat: Dictionnaire Etymologique. 382.

وقد درس الباحث الانجليزى «فريزر ماكينزى» Frazer Mackenzie العلاقات بين الأمتين : الانجليزية والفرنسية على حسب الألفاظ المستعارة بينهما ، أنظر : Guyard: La Litt. Comp., pp. 27- 28.

(٢) راجع Diderot: auvres. ed. de la Pléade. p1473.

(٣) راجع : H. Rodier: J. J. Rouseau en Agleterre, pp. 64- 66.

ولدراسة الترجمة أهمية أخرى فى الوقوف على أذواق كل عصر وبيان اتجاهاته العامة ، فقد لوحظ مثلا أن «شكسبير» لم يلق نجاحا لدى معاصريه من الأوروبيين ، ولا لدى من جاء بعدهم ، بقدر ما لاقى فى القرن الثامن عشر بعد أن اكتشفه «فولتير» .

وقد تكون الترجمة سببا فى نشر أذواق أدبية خاصة من لغة إلى لغة ، فقد لعبت الترجمة من العربية للفارسية الحديثة دورًا كبيرًا فى تطور النثر الفارسى ، فكانت ترجمة تاريخ الطبرى على يد الوزير السلمانى «أبى على محمد بن محمد البلعمى» ، أقدم ما وصل إلينا من نثر تلك اللغة ، وكانت مثالا يحتذى فى سهولتها وسلاسة أسلوبها ، وبدأ النثر الفارسى الفنى بترجمة كتاب «كليلة ودمنة» من العربية إلى الفارسية الحديثة ، ترجمه إليها أبو المعالى نصر الله بن محمد .[1]

ويجب الانتباه إلى الاختلاف بين الأصل والترجمة ، فلهذا الاختلاف معناه وسببه من اختلاف ذوق العصر أو ذوق الأمة التى ترجم لها ، ومن اختلاف أغراض المترجمين الاجتماعية أو الفردية ، فيلاحظ مثلا الاختلاف الكبير بين «كليلة ودمنة» لابن المقفع ، وبين ترجمته إلى الفارسية الحديثة على يد أبى المعالى نصر الله ، ففى الثانية إطناب وسجع ، وصبغ للكتاب بصبغة إسلامية واضحة ، مع الإكثار من الاستشهاد بالشعر وبالحكم العربية ، ومع كثرة الاستعارات وتصنع الأسلوب ، وهذا الفرق يميز عصرين مختلفين مر بهما النثر العربى ، ثم النثر الفارسى بتأثير الأدب العربى .[2]

وفى العصور الحديثة تفضل الترجمة الوفية للأصل ، وينبغى أن تكون جميلة الأداء ، وفى العصور السالفة كانت تغلب الترجمة الجميلة غير الوفية ، والوفية غير الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلا أو كثيرًا على حسب حالتها ، ثم الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلاقيمة لها بصفة عامة .

وقد يكشف الاختلاف بين الترجمة وأصل عن اختلاف فى التقاليد الاجتماعية بين الشعوب ، فمثلا حين ترجمت مسرحية «عطيل» لشكسبير إلى اللغة الفرنسية ، لم يذكر بها منديل «ديدمونا» Desdemona الذى ساقه الضابط «ياجو» Yago

(١) وقد اوضحت كل هذا فى الجزء الأول من رسالتى : تأثير النثر العربى فى النثر الفارسى فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين ، وهى بالفرنسية ولم تطبع بعد .
(٢) المرجع السابق .

دليلا على خيانتها . واستبدلت به أسورة ، ثم شال ، ثم عصابة ، ثم خصلة من شعر ، قبل أن يعود أخيرًا فى ترجمة «ألفريد دى فينى» منديلا كما هو فى الأصل ، وذلك لأن التقاليد الاجتماعية القاسية أيام الكلاسيكيين ذوى الذوق المرهف لم تكن لتسمح للفرنسيين بعرض منديل امرأة على مسرح .[١]

٣.كتب النقد والصحف والمجلات:

بدون استيعابها لايمكن أن يكمل بحث فى صلات الآداب بعضها ببعض ، فيجب تحليل ما بها من آراء ، وفهم ما تحتوى عليه من إشارات ، وتحديد ما ترسم من اتجاهات .

وقد لانجد فى كتبنا ومجلاتنا ما له صلة مباشرة بالأدب المقارن ، إذ مثل هذه البحوث لم ينضج بعد عندنا حتى اليوم ، ولكن الاطلاع عليها مع ذلك ضرورى فى تحديد اتجاهات العصر وما قد يسودها من تيارات آداب أجنبية ، وفى بيان مدى تذوق القوم لتلك التيارات وأسبابه الاجتماعية والثقافية .

وقد وجدت فى البلاد الأخرى مجلات خاصة بالبحث فى الآداب الأجنبية وصلاتها بالأدب القومى ، مثل «المجلة الإنجليزية» English Review من عام (١٨٢٥ ـ ١٨٤٠).[٢]

وقد قام «فان تيجم» بدراسة أعداد المجلة الهولاندية المسماة «السنة الأدبية» L'année Littéaire ـ من عام ١٧٥٤ إلى عام ١٧٩٠ ـ دراسة طويلة مقارنة فى كتاب له صدر سنة ١٩١٧ .[٣]

وعلى من يريد أن يدرس تأثير الآداب الأوروبية فى أدبنا الحديث أن يرجع إلى المجلات والصحف بوصفها أساسا هاما لدرساته .

---

(١) أنظر: Margaret Gilmann: Othello in French literatre; of, Guyard: La Litt. Comp. p28.

(٢) كانت هذه المجلة موضوعا لدراسات Khathelein Jones

Guyard : la Litt. Comp., pp. 30-13

(٣) الكتاب فى جزأين ، ويسمى «الرحالة والكتاب الفرنسيون فى مصر» .

Les Voyageurs et Ecrivaina et Françcais en Egypte.

٤.أدب الرحلات:

يفسح الأدب المقارن مجالا واسعا لدراسة أدب الرحلات ، لأنها المعين الذى يستقى منه أهل الأمة معلوماتهم عن الأمم لأية أمة - صحيحة كانت تلك الصورة أم مشوهة - هى التى تنعكس فى قصص الكتاب وفى مسرحيات لمؤلفين ، بل وفى عقول الساسة والمفكرين ، وما كتبه الرحالة من الأدباء الفرنسيين فى مصر ، كان موضوع دراسة أستاذى «جان مارى كاريه»[1] **J. Marie- Carré** وقد بين فى كتابه كيف صور هؤلاء الرحالة مصر ، وكيف تنوعت صورهم لها على حسب ميولهم وثقافاتهم ، كما بين ما كان لهم من تأثير فى الإنتاج الأدبى لغيرهم من معاصريهم .

ومن هنا ندرك كيف تفيدنا هذه الدراسات فى مكانتنا لدى الشعوب الأخرى ، وفى معرفة مدى تأثيرنا فى آدابهم بعاداتنا ونظمنا وتاريخنا ومناظر بلادنا ، وكل هذا يعود علينا بالخير فى فهمنا لأنفسنا وفى صلاتنا بغيرنا .

وقد يقصد إلى دراسة بلد ما كما هو فى أدب الرحالة الذين رحلوا إليه ، أو فى الإنتاج الأدبى لأية أمة أخرى ، وسنتكلم عن هذا النوع من الدراسات فى الفصل الأخير من هذا الكتاب .

ثانيا: رجال الأدب من مترجمين و وسطاء:

١.المترجمون:

تكلمنا من قبل عن دراسة الترجمة فى ذاتها ، وعنينا بالترجمة تلك التى ليس لأصحابها شهرة خاصة تستوجب دراستهم أنفسهم ، فإذا كان المترجم ذا مكانة أدبية تستوجب دراسته ، وجب أن نقوم بتلك الدراسة لنبين تأثيره هو بالإضافة إلى تأثير ما ترجم .

· فيجب مثلا أن ندرس أبا المعالى نصر الله وعصره ، لأن ترجمته الفارسية لكليلة ودمنة تختلف كثيرا على الأصل العربى لابن المقفع ، وكان لهذا الاختلاف تأثيرًا كبيرًا فى الأدب الفارسى الحديث ، ولم يأت هذا التأثير من الأصل العربى مباشرة ، ولكنه صدر عن ثقافة واسعة للمترجم استطاع بها أن يستهوى قومه بأسلوبه فى الترجمة ، وأن يحملهم على محاكاته ، وإن كانت ثقافته هى الأخرى ذات طابع عربى واضح .

---

(١) المرجع السابق ، وقد سبق أن ذكرنا بعض مراكز أدبية خاصة بالبحوث المقارنة ، انظر هذا الكتاب ص٧٧ .

ومثل ذلك : ليتورنور (١٧٣٦ ـ ١٧٨٨) Letourner فقد بدل فى ترجمته الفرنسية لشكسبير ، وللشاعر الإنجليزى «يانج» Young حتى ظهرت شخصيته فى ترجمة واضحة ، وحتى بعدت ليالى «يانج» عن أصلها ، فكأنها خلقت جديدًا[1] وقد راجت بطابعها الفرنسى فى آداب أوروبا جميعًا ، وكان لها فيه تأثير كبير ، بفضل ذلك المترجم ، إذ أنه توسع فى معانيها العاطفية التى غذت الحركة الرومانتيكية ، وحذف ما يتصل منها بالدين المسيحى[2] ، فلابد من دراسته ودراسة التقاليد الاجتماعية والذوق الأدبى فى عصره ، لأنها هى التى حملته على إلباس ترجمته الثوب الفرنسى .

ومثل ذلك أيضا ترجمة الشاعر الإنجليزى «فيتزجرالد» لرباعيات الخيام ، وتعبيره فيها عن أفكاره هو ، وعن روح القرن التاسع عشر الإنجليزى والأوروبى وبهذه الترجمة راجت هذه الرباعيات فى أدب أوروبا وأمريكا كما سبق أن أشرنا .[3]

٢ـ الوسطاء فى الأدب:

قد يقيض الأدب من الآداب رجل أجنبى عنه يعرف به أمته ، ويكون داعية له فيهم ، وكثيرا ما تهيىء ظروف الهجرة والرحلات لذلك الداعية الوسيط القيام برسالته فى تعريف قومه بالأدب الذى يدعو إليه ، ولابد أن يكون ذلك الوسيط ذا ثقافة واسعة وأسلوب قوى ، ليترك أثرًا فى قومه ، ولسنا نعنى بالدعاية أن يكيل له المدح ، بل نعنى بها أن يذيعه وينبه لأهميته ، وإن لم يخل كلامه فيه من نقد قد يكون لاذعًا .

وقد بين «فردينان بلد نسبرجيه» فى كتابه : «الحركة الفكرية فى الهجرات الفرنسية»[4] : كيف غذى المهاجرون من الكتاب الفرنسيين الفكر والأدب فى فرنسا ، فقد أدى اكتشاف المسرحية الألمانية إلى زلزلة العقلية الكلاسيكية التى كانت سائدة فى فرنسا قبل الهجرة ، وبفضل هذه الهجرات وجد كتاب «مدام ستال» الذى كان إنجيل الرومانتيكيين .

---

(١) انظر : P Van Tieghem: La Litt. Comp., pp: 160-161

(٢) انظر لتأثير هذه الليالى الحركة الرومانتيكية كتابى : الرومانتيكية ص٢٩ ـ ٣١ .

(٣) انظر هذا الكتاب ص١٠٠ ـ ١٠٢ .

(٤) F. Baldensperger: Le Mouvement des Idées dans. L'Emigration Française de 1789 á 1815.

وكان من ثمراتها كذلك كتاب «عبقرية المسيحية» وبعض صفحات «مذكرات ما وراء القبر» لشاتر بريان ، وتبع الهجرات السابقة تجدد فى الروح الفكرية والسياسية كان مقدمة لما ساد القرن التاسع عشر من حركات .[١]

وخير من يمثل الوسطاء الكاتبان الفرنسيان : «فولتير» مكتشف «شكسبير» و«مدام دى ستال» التى عرفت الفرنسيين بالأدب الألمانى ، وسنخص هنا كلا منهما بكلمة بوصفه وسيطا بين أدبين .

١ـ فولتير:

من المعلوم أن «فولتير» أقام فى العاصمة الإنجليزية وضواحيها قرابة عامين من ١٧٢٦ ـ ١٧٢٨ وقد حاول فيهما درس اللغة الإنجليزية ، وشاهد بعض مسرحيات «شكسبير» ، ولكنه مع ذلك قد تأثر أول ما تأثر بمحادثته مع النقاد الإنجليز عن «شكسبير»[٢] ، وقد أعجب بشكسبير ، ولكنه نقده نقدا مرًا ، فأخذ عليه جهله ، وأنه لايعرف اللاتينية ، كما أخذ عليه أنه بعيد فى مسرحياته عن قواعد الذوق ، وعن وحدة الزمن والمكان ، وأنه يعرض على النظارة مناظر وحشية ، وهذا طابع كلاسيكى يعبر عنه «فولتير» ذو الذوق الكلاسيكى ، وهناك على سبيل المثال بضعة أسطر عن «شكسبير» من رسائل «فولتير» الفلسفية .

«شكسبير ذو عبقرية يفيض قوة وخصوبة ، وذو مواهب طبيعية بالغة السمو ، ولكنه ليس عنده مثقال ذرة من الذوق ، وهو جاهل كل الجهل بالقواعد ، وقد آن لأفكار ذلك المؤلف العظيم أن تكتسب بعد قرنين حقها فى أن يعترف لها بالسمو والإبداع[٣] وتعلمون أن فى مسرحية «عطيل» يغتال زوج امرأته على المسرح ، وتصيح المسكينة حين تهوى صريعة أنها اغتيلت ظلما ، وتعلمون كذلك أن حفارى القبور فى رواية «هملت» **Hamlet** يحفرون وهم يشربون ويغنون لاهين برءوس الموتى ، فى سخرية ليست بغريبة من مثلهم فى مهنتهم» .[٤]

---

(١) انظر : Guyard: La Litt. Comp., pp. 36-39.

(٢) رسائل «فولتير» الفلسفية الرسالة الثامنة عشرة : Lettres Philisophiques.

(٣) راجع : P.Van Tieghem : Le Pre-romantisme Vol. 3, p20.

(٤) المرجع السابق هذه الرسائل تم تأليفها عام ١٩٣٤ .

ولم يتعمق «فولتير» فى دراسة «شكسبير» ولم يقصد إلا إلى آراء يبديها ليظهر بها فضله فى الإطلاع والنقد ، وتبحره فى الأدب ، ولكن آراءه كانت ذات أثر عميق فى اكتشاف «شكسبير» فى القارة الأوروبية جمعاء ، لمكانته كاتبًا ومفكرًا ، ولمنزلة اللغة الفرنسية فى عصره ، فقد كانت لغة أوروبا الثقافية ذات المكانة الأولى .[1]

٢ـ مدام دى ستال:

فى كتابها عن ألمانيا عام ١٨١٤ نشرت كثيرًا من الأفكار الجديدة على قومها ، وكان مصدرها فيها هو الأدب الألمانى ، وكان لهذه الأفكار تأثير أى تأثير فى نشأة المذهب الرومانتيكى وفى الأدب الفرنسى كله ، ولنذكر لك بعضها على سبيل المثال «الفرنسيون أمهر الناس فى ترتيب المعلومات وطريقة التأليف ، ولكن الكتب الأقل ترتيبا توحى بالمشاعر القوية» ـ يجب أن نضرب عن «الوحدات الثلاث» صفحا ، إذ أنها عائق فى سبيل المسرحية التاريخية والوطنية ، كما أنها أحد الموانع التى تضحى بالجوهر فى سبيل الإبقاء على العرض . .» المسرحيات التى ترمى إلى قوة الإحساس واحتدام العواطف خير من تلك التى ترمى إلى دراسة الطبائع وتحليلها ، ولاتدعو «مدام دى ستال» فى كل ذلك إلى تقليد المسرحيات الألمانية تقليدًا ، ولكنها ترى أن لقاحًا جديدًا من تلك المسرحيات كفيل بأن ينفث فى المسرح الفرنسى روحا جديدة .[2]

٣ـ المجتمعات والنوادى الأدبية:

هذه المجتمعات والنوادى خير منفذ للتيارات الأجنبية ، وخير ممهد لها ومشجع على التأثر بها ، وقديما قام فى إيران ما يشبه هذه النوادى ، فقد كان بلاط الحكام فيها ملتقى العلماء والأدباء ممن يعرفون اللغتين العربية والفرنسية فكانوا يناقشون فيها المسائل الأدبية التى تخص آداب هاتين اللغتين ، وكانوا ولوعين برؤية عيون المؤلفات العربية مترجمة إلى الفارسية ، فكان فى ذلك تشجيع للمترجمين ، وقد ذكر

---

(١) راجع P.Van Tieghem: Le Préromantisime Vol. 3. Chap. I

(٢) كل هذه الأفكار مأخوذة من كتاب مدام دى ستال : «من ألمانيا» الجزء الثانى الفصل الخامس عشر :

N.me. de Stail : De L'Allemagne, livre II, Chap. 15.

أبوالمعالى نصر الله ، مترجم كليلة ودمنة من العربية إلى الفارسية ، أنه تم له ذلك بفضل التشجيع والنصائح التى ظفر بها فى تلك المجتمعات .[1]

ومن مظاهر ولوع كبار الأدباء فى ذلك العهد بالترجمة من كل من هاتين اللغتين إلى الأخرى - ولوعا كان ذا قيمة كبيرة فى توثيق الصلات بين الأدبين - ما جرى بين الصاحب بن عباد وبديع الزمان الهمذانى ، فقد أراد البديع أن يلتحق بخدمة الصاحب ، وكان البديع على حداثة سنه يجيد نظم الشعر بالعربية ، وله طبع فياض ، فسأله الصاحب أن يترجم شعرًا إلى العربية ثلاثة أبيات فارسية من نظم الشاعر الفارسى : منطقى ، وهى :

بك موى بدزديدم أزدو زلفت
جوز زلف زدى أى صنم بشأنه
جونانش بسختى همى كشيدم
جون موركة كندم كشد بخانة
ياموى بخانة شدم ، بدر كفت
منصور كدامست ازاين دو كان؟ [2]

فسأله البديع : أى قافية تريد فى ترجمتها إلى العربية؟ فعين له الصاحب قافية الطاء ، فسأله عن البحر الذى يريد نظمها فيه ، فأجابه أسرع يا بديع فى البحر السريع ، وهنا بدأ البديع الترجمة مرتجلا ، فقال :

سرقت من طرته شعرة ... حين غدا يمشطها بالمشاط
ثم تدلحت بها مثقلا ... تدلح النمل بحب الحناط
قال أبى : من ولدى منكما؟ ... كلا كما يدخل سم الخياط[3]

---

(1) راجع مقدمة نصر الله لكتابه : «كليلة ودمنة» طبعة طهران عام ١٩٢٨ ص٧ وما يليها ، ولأجل هذه الاجتماعات من عهد الساسانيين . راجع : يتيمة الشعر طبعة القاهرة ١٩٣٤ جـ٤ ص٩٥ وفى مواضع متفرقة .

(2) هاهى ذى الترجمة النثرية لهذه الأبيات ، وهى تكشف عن براعة البديع فى ترجمته الشعرية لها «سرقت شعره من طرتيك حين كنت تمشطها وحررتها هكذا فى جهته كأم النملة حبة بر إلى بيتها ، وحين وصلت إلى المنزل قال أبى : أيكما منصور؟ أى أنه لم يستطع تمييزه بين الشعرة لنحافته .

(3) راجع الكتاب الفارسى لباب الألباب لمحمد عونى ، طبعة لندن ١٩٠٣ الجزء الثانى ص٧ .

وفى البيت الأخير كناية عن نحافة المنصور من الحب ، فقد بلغت درجة لم يستطيع والده معها أن يميزه من الشعرة ، وهى مبالغة كانت مستملحة فى وقتها ، وفى فرنسا مثلا ، نرى أن أقدم النوادى وهو نادى «رامبوبية» Salon de L'Hotel de Rambouillet الذى ازدهر من عام ١٦٢٤ إلى عام ١٦٤٨ قد سهل نفوذ الآداب الإيطالية والأسبانية إلى فرنسا فى العصر الكلاسيكى[١] وكان نادى «مدام لاسابلير» سبيلا للتأثير العربى فى «لافونتين» كما سنشرح بعد .

وفى القرن الثامن عشر روجت النوادى الأدبية فى فرنسا لتأثير الأدبين الإنجليزى والألمانى فى الأدب الفرنسى ، وبخاصة الأدب الإنجليزى ، وقد مهد ذلك لحركة الرومانتيكيين فى فرنسا .[٢]

ولايصح أن نغفل هنا ذكر أهم هذه النوادى فى أوروبا فى العصر الرومانتيكى ، وهو نادى «مدام دى ستال» فى قصر كوبيه Chateau de Coppet على شط بحيرة «جنيف» مابين سنة ١٧٩٥ وسنة ١٨٢١ ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أفكارها وأهمية هذه الأفكار الأدبية .[٣]

هذه هى أهم عوامل انتشار الأدب بين الشعوب ، وهى وإن لم تكن مقصودة بالدراسة لذاتها ، فإن أهميتها تحتم دراستها دراسة دقيقة تمهيدا لدراسة الفروع الأخرى التى هى من صميم الأدب المقارن ، ونأخذ الآن فى دراسة مناهج الأدب المقارن فى بحوثها .

---

(١) راجع مثلا : R. picard: Les Salons Litt., Chap. 1-4.

(٢) المرجع السابق ص٢٥٠ ـ ٢٥٤ وكذا : P. Van Tieghem: La Litt., Comp., pp. 155 - 157

(٣) راجع هذا الكتاب صفحات ٣٩ ـ ٤٢ ـ ١١٥ ـ ١١٦ .

الفصل الثانى

الأجناس الأدبية [1]

منذ كان نقاد الأدب اليونانى ـ وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ـ لايزال النقاد ، فى الآداب المختلفة على مر العصور ، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسًا أدبية ، أى قوالب عامة فنية ، تختلف فيما بينها ـ لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب ـ ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التى ينبغى ألا تقوم إلا فى ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبى ، وهذا واضح كل الوضوح فى القصة المسرحية والشعر الغنائى ، بوصفها أجناسا أدبية ، يتوحد كل جنس منها على حسب خصائصه ، مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التى ينتمى إليها .

وقد شذ من نقد العصر الحديث «بندو كروتشيه» الناقد الفيلسوف الإيطالى المتوفى عام ١٩٥٢ ، فعنده أن الناقد ينبغى ألا يحفل بسوى عاطفة الشاعر فى صورتها الغنائية ، فالمسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية ، وقيمتها فى تصوير هذه المشاعر ، أما الحدث الدرامى وتصوير الشخصيات ، والخلق ، والوحدة الفنية ، وما إليها من الخصائص الفنية للمسرحية أو القصة ، فلاقيمة لها عنده ، وهو في نظرته هذه يمحو الفروق بين الأجناس الأدبية ، وقد يكون لآرائه فى ذلك بعض القيمة ، من حيث أنها رد فعل ضد غلواء الكلاسيكيين وتطرفهم ، ولكنها بعد ذلك تتجاهل الحقائق الفنية للأدب وتاريخه .[2]

---

(١) نستخدم هنا التعبير بالأجناس الأدبية ، وهو المرادف لما يسمى بالفرنسية genres littéraires والألمانية Li-tearischen gattungs والأسبانية Genéros literarios أما فى الانجليزية فلم يستقر التعبير Literarv genres إلا أخيرا فى أوائل القرن العشرين ، وكان النقاد الانجليز يستخدمون أحيانا كلمة Kinds أو Species أى أنواع أو أصناف ، وكذلك الحال فى بحوث النقاد فى أمريكا ، ولايزال بعضهم يستخدم ـ مع الكلمة المستعارة من الفرنسية ـ الكلمات الأخرى السابقة ، أنظر : Rané Wellek and Austin Wareen. Theory of Literature. p.340. وكذا Diccionario de Literatura, articulo Genéros literarios .

(٢) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، ص٣٦٧ ـ ٣٧٠ والمراجع المبينة بها .

فإذا كان «فلوبير» - القصصى الفرنسى المشهور - قد انتصر انتصارًا كاملا فى القصة ، وفشل فشلا ذريعا فى المسرحية ، فالسبب فى هذا يجب ألا نبحث عنه فى موهبة «فولبير» الأدبية الخاصة به ، ولكن فى الطبيعة الخاصة بكل من جنسى القصة والمسرحية ، فالمسألة فى فشل «فلوبير» فى المسرحية لايمكن أن يحلها المرء إلا إذا وقف على الخصائص المعينة التى تتميز بها المسرحية عما سواها .[١]

والحق أن الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبى فى ذاته ، ويتميز عما سواه ، بحيث يفرض كل جنس أدبى نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه ، مهما كانت أصالته ، ومهما بلغت مكانته من التجديد ، ولا يستغنى عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد من النقاد ، «ففكرة» الجنس الأدبى فكرة تنظيم منهجى لايمكن أن تنفصل عن النقد .[٢]

على أن نلحظ أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة ، فهى فى حركة دائبة بها تتغير قليلا فى اعتباراتها الفنية ، من عصر إلى عصر ، ومن مذهب أدبى إلى مذهب أدبى آخر ، وفى هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبى طابعه الذى كان يعد جوهريًا فيه قبل ذلك ، فقد كانت المسرحية فى النقد الكلاسيكى شعرًا ، ثم صارت فى العصر الحديث نثرًا ، وكان للملحمة وزن خاص بها لاينبغى أن تتعداه فيما يرى «أرسطو» ، والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم ، ولو أن أمرا استخدم فى المحاكاة القصصية وزنا آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى أكثرها رصانة وسعة ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبة والمجازات كل التلاءم ،[٣] وقد صارت الملحمة بعد ذلك نثرا ، قبل أن تموت فى العصر الحديث .[٤]

وأول من اعتدوا بالأجناس الأدبية أساسا لنقدهم فى القديم هو أرسطو وكان يمتاز عمن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية التى يذكرها وطبيعة الجنس الأدبى الذى يتحدث عنه ، ثم كان ينظر إلى الأجناس الأدبية وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حدكمالها استقرت وتوقف نموها .

---

(١) Albert Thibaude: Physiologie de la Critique. Paris 1930.pp 167-168.

(٢) المرجع السابق ص١٦٤ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، ٩ ، ١٤ ، ب ، ص٣٢ - ٣٥ .

(٤) انظر كتابى النقد الأدبى الحديث ، ص٤٠٤ - ٤٠٥ .

يقول أرسطو مثلا : ولقد نشأت المأساة فى الأصل ارتجالا ، ثم نمت شيئًا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة .[1]

وفى تمييز الأجناس الأدبية تراعى خصائص مختلة ، فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكل ، من إيقاع ووزن وقافية ، ومن بنية خاصة فى ترتيب أحداث العمل الفنى «الوحدة العضوية» ومن حجم هذا العمل وطوله أو قصره «كما فى القصيدة والمسرحية ، ثم القصة مثلا» ، ثم من الزمن الذى يشغله موضوع العمل الفنى فهو يختلف عند القدماء بين الملحمة التى يمتد طولها أكثر مما قد تمتد المسرحية[2] إذ كانت المسرحية خاضعة لوحدة الزمن المحدودة بما[3] حدده الكلاسيكيون ، وبعض هذه الخصائص يرجع إلى المضمون فى صلته بالصياغة الفنية فأشخاص المأساة عند «أرسطو» وعند الكلاسيكيين من الملوك والنبلاء والأبطال ، على حين موضوع الملهاة الأشخاص العاديون ، أو أهل الطبقة الوسطى فى شئون حياتهم اليومية ، ثم إن الهجاء أو المهزلة Faree يتجه إلى سواد الشعب ، ويلحق بذلك اتباع لغة خاصة يراعى فيها ما يليق decorum وأسلوب مختلف كذلك ، وكان يراعى ود الكلاسيكيين وحدة الشعور المثار فى الجنس الأدبى ، فالضحك للملهاة ، والخوف والرحمة فى المأساة مثلا ، والأجناس الأدبية عند الكلاسيكيين والقدماء محددة فى كل ذلك تحديدا لايختلط فيه بعضها ببعض ، ولايجوز بعضها على بعض ، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ، ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون .

وأما فى العصر الحديث فقد تغيرت النظرة إلى هذه الأجناس الأدبية ، فأصبحت دراستها ذات طابع وصفى ، فليست هى بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين ، ولكنها شروح وتعليل لايحددان العمل الفنى تحديدًا تحكميا ، ولايحصر أنه حصرًا تلقائيا ، وفى هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبى بجنس أدبى آخر ، ليؤلفا جنسا جديدًا ، كما فى المأساة اللاهية ، ويظل الباب على مصراعيه لخلق أجناس أدبية جديدة ، فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها ، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها ، وهى دائما معللة مشروحة لدى القارىء الناقد .

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ . ص٩ - ١٦ .   (٢) أرسطو : فن الشعر ، فصل٢٤ .

(٣) هى وحدة الزمن عند الكلاسيكيين ، وقدرها ٢٤ ساعة أو ست وثلاثون ساعة ، ويطول التفصيل فى بيانها هنا . ولم نتعد إلى سوى ضرب مثل من الأمثلة .

والدراسات فى الأجناس الأدبية ـ على هذا النحو ـ تكشف عن نمو الأدب ، واطراد نموه ، من داخله ، وتكشف كذلك عن كيفية تقويم الأدب فى ظل الاعتبارات الاجتماعية المرتبطة حتما بالأصول الفنية فنحن لانعد الجنس الأدبى جنسا بموضوعه ، أى أننا لانقول أبدا : القصة الدينية أو السياسية . . مثلا ، لأننا نعتد أولا بالأسس الفنية التى قد ترتبط بمعان وموضوعات اجتماعية ، ولذا عددنا القصة التاريخية والريفية من الأجناس الأدبية ، لأن كلا منهما قد نشأ فى كنف الرومانتيكية ، فكان لكليهما طابع فنى خاص .[1]

ثم أصبح من المسلم به أن هذا النمو للأدب من خلال الأجناس الأدبية قد أدى إلى استدامة هذه الأجناس فى ثنايا الآداب المختلفة ، كما أدى إلى قيام صلات فنية تبعتها سمات اجتماعية فى القرون المتعاقبة ، وقد كشفت الدراسة العلمية الوصفية لهذه الأجناس الأدبية عن قيام صلات أدبية دولية لها أثرها وخطرها ، ودراسة «برونيتير» فى هذا الجانب صحصحة فى جوهرها ، إذا تجنبنا ما وقع فيه من أخطاء سبق أن نبهنا إليها[2] ونظرته إلى حركة الجنس الأدبى وتطوره وانتقاله من أدب إلى أدب صحيحة فى عمومها ، على الرغم من خطئه العظيم فى تطبيقها ، وعلى الرغم من جفاف آرائه باتباعه حرفية العلم لا روحه .[3]

هذا ، وقد تنشأ الأجناس الأدبية طبيعية فى الآداب القومية ، دون استعانة فى نشأتها بآداب أخرى ، ولكنها حين تنهض وتنضج فنيا استجابة لحاجات المجتمع الفنية والفكرية ، تستمد عادة أكثر عوامل نموها ونهوضها من الآداب الأخرى ، بفضل العباقرة المتبحرين من أهل اللغة ، فمثلا وجدت القصيدة العربية فى الأدب الجاهلى ، بطابعها التقليدى المعروف الذى لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا وحدة العضوية ، وإنما كان لها آنذاك نوع من وحدة الربط عن طريق التداعى النفسى فى خواطر الجاهلى على حسب تجاربه فى البادية ، فهو فى طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعرج عليها ليراها ، ويبكى بها ذكرياته العزيزة ، ويرى فيها صور عواطفه الماضية ، ثم يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى فى طريقه ، ليصور ما بذل من جهد فى شد الرحال إلى الممدوح ، ثم يضفى عليه الفضائل التى

---

(١) انظر R. Wellek and Austin Warren: Theory of Literature, pp. 240-247.

(٢) انظر هذا الكتاب ص٦٦ ـ ٦٨ .

(٣) انظر: A. Thibeudet: phyuologie de la Critque. 1p. 162 - 169.

يستطيع بها نيل حظوته ، كى يظفر بالنوال منه بتحمل المشاق فى سبيل الرحلة إليه ، وبتغنيه بفضائله[1] ثم صار هذا الطابع للقصيدة تقليديا بعد أن فقد دواعيه البدوية التى كانت تبرره نوعا من التبرير عند الجاهلين ، ولم يتغير نظام القصيدة تغيرًا فنيا عميقا حتى العصر الحديث ، وفيه تحولت القصيدة فى أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية تتوافر لها الأصالة الفنية فى تعبير الشاعر عما يشعر به أو يؤمن به ، فى صور أصيلة غير تقليدية ، وفى وحدة فنية ، فيها تتمثل الصور حية عضوية ، وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة فى الوحدة العضوية العامة ، وقد أفدنا فى ذلك من المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين ، بل إن البنية الفنية ، لإيقاع القصيدة ووزنها وقافيتها ، قد نالها تغير كبير فى شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزية ومزجناه فى المضمون بالاتجاه الواقعى ، وفى هذا كله تلاقت فى شعرنا الحديث تيارات عالمية ، فنية وفلسفية واجتماعية ، لابد للباحث أن يقف عندها ليميز الخيوط الدقيقة للباحث أن يقف عندها ليميز الخيوط الدقيقة فى نسيجها الفنى .[2]

وقد ينشأ الجنس الأدبى فى الأدب القومى بفضل تأثره بالآداب الأخرى ، مثل المسرحية ، ومثل القصة فى معناها الفنى فى أدبنا العربى ، فقد نشأتا فيه وتطورتا ، واحتلتا فى الأدب العربى مكانة تضاءلت بالنسبة لهما مكانة الشعر الغنائى الذى كان يشغل جل ميدان الأدب العربى قبل العصر الحاضر ، كما كاد يكون مشغلة النقد العربى القديم كله .

ودراسة الأجناس الأدبية ، من هذا الجانب ، تقفنا على المصادر الفنية لأجناس أدبنا القومى ، وتفتح آفاقا فسيحة للنقد ، ثم للاقتداء والخلق ، ولتوجيه الأدب القومى وجهة رشيدة .

ويتبع دراسة الأجناب الأدبية دراسة وصفية شاملة أن نتعرض للصور الفنية المرتبطة ارتباطا تاما بالأجناس الأدبية فى وحدتها وخصائصها ، وما الأسس العامة للأجناس الأدبية إلا وسائل تصوير تتصل بوحدة العمل الفنى ، وتقوم - إذا أحكمت

(١) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الثالث ، ثم انظر كتابى قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ، وسنتحدث عن نواحى هذا التجديد العامة فى المذاهب الأدبية وأثرها فى أدبنا فى الفصل السادس من هذا الباب .

(٢) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ص٢٤٢ - ٢٣٤ والمراجع المبينة به .

أصولها ـ مقام الحجة والإقناع فى المنطق ، وبمقتضاها نحكم على وسائل التصوير أو الصياغة الجزئية فى داخل الوحدة الفنية لكل جنس أدبى .

وفى مجال هذا التصوير الفنى فى معنييه العام والخاص السابقى الذكر ، تتعاون الآداب ويغنى بعضها بعضا ، ويستمد بعضها من بعض ، ونبين هنا ضروب هذا التعاون ، ونمثل لوجوهه المختلفة ، وهى ـ كما يتضح مما سبق ـ تخص أولا : الأجناس الأدبية ، وثانيا : صور الصياغة فى عروض الشعر والقافية ، ثم الصياغة الفنية لصور الأسلوب الجزئية .

ـ ١ ـ

الأجناس الأدبية

إذا تتبعنا أشهر الأجناس الأدبية لندرسها فى نواحيها المقارنة ، وجدناها قسمين : قسم كان يعالج أصلا فى الشعر فى الآداب الأوروبية ، وآخر يعالج أساسا فى النثر ، ومن القسم الأول الملحمة والمسرحية ، والقصة على لسان الحيوان ، ومن الثانى القصة ، والتاريخ فى طابعه الأدبى ، والحوار أو المناظر ونعالجها الآن على هذا الترتيب ، مبتدئين بالأجناس الأدبية التى تعالج فى أصلها شعرا .

١ ـ الملحمة:

الملحمة ـ من حيث أنها جنس أدبى ـ هى قصة بطولة تحكى شعرًا تحتوى على أفعال عجيبة ، أى على حوادث خارقة للعادة ، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ، ولكن الحكاية هى العصر الذى يسيطر على ما عداه ، على أن هذه الحكاية لاتخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث ، وفى هذه تفترق الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقا جوهريا[١] وذلك أن الملحمة لم تزدهر إلا فى عهود الشعوب الفطرية ، حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة ، وبين الحكاية والتاريخ[٢] بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر مما يهتمون بالواقع ، على أن الخيال الجامح كان يعيش فى وفاق تام مع العقل لذلك العهد ، إذ أن سهولة الاعتقاد فى ظل الحياة الفطرية كانت توفق بين العقل وبين ظهور الأرواح والجن ، وتدخل الملائكة

---

(١) انظر أرسطو فن الشعر ، فصل ٢٤ ، ٢٦ .

(٢) انظر : Lamartine: Jocelyn, Préface.

أو الشياطين فى شئون الناس ، فكانت أعجب حوادث «أوديسيا»[1] هوميروس ، مثلا مطابقة ـ فى الخيال اليونانى ـ للتجارب التى يمكن أن يقوم بها ملاح يخوض البحار ، ويتعرض لعرائسها وعواصفها ، وهذا هو الذى سوغ مثل هذه العجائب فى الملاحم عنصرًا جوهريا فيها .

وهذا العنصر قد يكون تغنيا بآيات بطولة أسطورية ، وقد يكون تغنيا بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب ، وما الأساطير إلا الصورة الفطرية الساذجة لعقائد القدماء ، ومحور البطولة أشخاص وطنيون ، أسطوريون ، أو من المصطفين من أبطال العقائد الدينية ، وللملحمة فى أبطالها وحوادثها[2] أصول تاريخية ، لكنها تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذى لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات ، وفى الملاحم يتغنى الشعب بماضيه وعجائب هذا الماضى على أنه الصورة المثلى التى يحل فيها الشعب آماله ومثله العليا ، ارضاء لعقائده ونزعاته ، وقد كانت هذه المثل

---

(١) «أوديسيا» هى ملحمة هوميروس الثانية بعد «الإلياذة» وتعد أكمل مثل للملاحم القديمة ، لأن «هوميروس» فاق فى ملاحمه جميع شعراء اليونان ، كما يرى «أرسطو» (فن الشعر ١٤٥٩ب ، ص١١ ـ ١٦) وموضوع ملحمة «أوديسيا» هو عودة «أودسيوس» Odusseus ، وهو «يولسيس» Ulysses من حرب «طراوداةش بعد انتهائها بعشر سنين ، والحوادث التى تعرضها هذه الملحمة تستغرق ستة «أسابيع» لتتوافر لها الوحدة كما يرى أرسطو ، فن الشعر فصل ٢٤ ، وكان قد رجع كل من بقوا أحياء بعد معركة «طروادة» ، أو ظن أنهم ماتوا إلا أودسيوس الذى منعته الآلهة «كاليبو» Calypso من مغادرة جزيرة «أوجوجيا» (Ogygia (Ogugis سبع سنين ، وفى غيبة «أودسيوس» تنافس امراء جزيرة «إتاكا» على الحظوة لدى امرأة «أودسيوس» المسماة «بنيلوب» Penelope فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب أن تتم أولا عمل كفن لوالد «أودسيوس» وهو «لايرتيس» Laertes ولكنها كانت تنقض ليلا غزلها الذى نسجته نهارًا ، ويذهب «تليماخوس» Telemachus ابن «ادسيوس» يسأل العائدين من حرب «طراوداة» عن أخبار والده ، فلايظفر بشىء ، ويدبر له المتنافسون على أمه مكيدة حتى لايرجع ، ويأمر الآلهة «زيوس» باطلاق سراح «أدوسيوس» وتصادفه فى عودته مخاطر كثيرة ، قبل اطلاق سراحه ، وبعده ، ويقصها على «الكينوس» والد الأميرة «ثوزيكا» وحاكم جزيرة اسطورية تسمى «سجيريا» Scheria ويهدى هذا الحاكم «أودسيوس» سفينة يعود بها إلى جزيرته «إتاكا» متنكرا فى زى شيخ متسول ، ويتعرف الأب على ابنه تليماخوس ، الذى نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعاهدان على التخلص من امراء الجزيرة المتنافسين على «بنيلوب» ويدخل «أودسيوس» قصره متنكرا ، فيكون ككلبه «أرجوس» Argoos أول من يتعرف عليه ويمت على قدميه ، وتعد «بنيلوب» بالزواج ممن يستطيع أن يصيب الهدف بقوس كان عندها لأودسيوس ، فيكون «أودسيوس» هو الذى يصيب الهدف ، ويقضى «أودسيوس» بعد تعارفه بامرأته على جميع منافسيه فيها ، بمساعدة ابنه وأتباعه ويتعارف «أودسيوس» على أبيه «لايرتيس» ويحاول أقارب المتنافسين الانتقام من «أودسيوس» ولكن الأب وابنه وأتباعه يصدونهم ، وتتدخل الآلهة «آتيا» لوقف الدماء واقرار السلام .

(٢) فحرب «طروادة» لها أصل تاريخى وهو موضوع «الياذة» هوميروس ، وهزيمة مؤخرة جيش «شارلمان» صحيحة تاريخيا وهى نواة ملحمة أغنية «رولان» La Chanson de Roland

العليا فى تلك العهود الفطرية الإقطاعية مكانها الماضى لا المستقبل ، والفرد هو محور هذه المثل والنزعات ، أما الشعب فلاوزن له بجانب الأبطال فى ذلك الشعر الإقطاعى ، فهو يمثل التابعين لركب الأبطال ، ولايذكر إلا فى صدد شرح ضحايا الحرب التى يشنها البطل فيسحق بها من سواه من الطعام ، وهذا أوضح ما يكون فى الملاحم الأولى الفطرية ، أما فى الملاحم المسيحية فيبدو الشعب فى صوره الطبيعية ، ولكن على أنه تابع يقوم برسالته الخاصة بعقيدته أو تجاه الأبطال من سادته .[1]

وهؤلاء الأبطال مصورون ، جسميا أو نفسيا ، فى صور بسيطة ساذجة قوية جافة ، وتغلب عليها صفة ملازمة ، تظل بمثابة كنية لهم ، ففى «إلياذة»[2] «هوميروس» تذكر دائما «هيلين» ذات الحزام العميق ، و«أخيليوس» ذو الأقدام السريعة الخطى ، و«هكتور» ذو البيضة النحاسية الحمراء و«أجا ممنون» راعى الشعوب ، وفى «أوديسيا» «نوزيكا» ذات الأذرع البيضاء ، ويقرب هؤلاء الأبطال من مصاف الآلهة ، كما ينزل الآلهة إلى منزلة الناس ، ويتجلى الإحساس بالطبيعة فى تجسيمها فى صور ألوهية

---

(١) انظر : J. Subervilie: Tiléoie de L'art des Gent's Littéraires, pp 242-243.

(٢) موضوع الإلياذة غضب «أخيليوس» لما لحقه من إهانة على يد «أجاممنون» القائد العام لليونانيين فى حصارهم «طروادة» ونتائج هذا الغضب ، وتبدأ حوادث «الإلياذة» فى السنة العاشرة من حصار «طروادة» ، ذلك الحصار الذى كان سببه هرب «هيلين» اليونانية وزوج «منلاو» مع «باريس» الطروادى ، فى هذا الحصار يبدو الآلهة منقسمين على أنفسهم ويتبادلون الشتائم فيما بينهم ، ويرتشون ، وبعضهم يساعد اليونانيون ، وبعضهم الآخر يساعد الطرواديين ، تبدأ حوادث الإلياذة بأن يأسر «أجاممنون» بنت قسيس للآله «أبولو» اسمها «كريزيس» Cryseis ولهذا تيفشى الطاعون فى جيش اليونان ، ويقبل «أجاممنون» أن يرد الأسيرة ، على شرط أن يأخذ مكانها «بريزيس» أسيرة «أخيليوس» فيغضب «أخيليوس» وينسحب مع جنوده وصديقه «باتروكلوس» من الحرب ، فيضعف جيش اليونانيين على الأثر ، ويهزمون ، ويعترف «أجاممنون» بخطئه ، ويرسل الرسل لمصلحة «أخيليوس» الذى يرفض لأنه أبغض هذه الحرب الطويلة الأمد ، ويعلن أنه سيبحر غدا مع أتباعه إلى أوطانهم ، ولكنهم يبقون على نصيحة الألهة «آثينة» Athena وتتوالى هزائم اليونانيين ، ويخجل «باتروكاكلوس» فيستأذن «أخيليوس» فى الاشتراك فى الحرب مع جنده ، فيأذن له «أخيليوس» ويعيره سلاحه ، ويهزم الطرواديون على الأثر ، ولكن «باتروكلوس» يقتل على يد «هكتور» فيندم «أخيليوس» على استسلامه لغضبه ، وتأخذه صورة الانتقاملصديقه ، فيصالح «أجاممنون» ويشترك فى الحرب للانتقام من «هكتور» الذى قتل صديقه ، فيقتل «هكتور» ويمثل بجثته ، ويأتى إليه «بريام» ملك الطرواديين الهرم ، ويرجو منه أن يسلم جثة ابنه «هكتور» وكانت قد بلغت الوحشية من «أخيليوس» أنه أعتزم أن يرمى بتلك الجثة للكلاب ، ولككن سرعان ما يرق «أخيليوس» على شفاعة هذا الأب الهرم ، ويسلم إليه جثة ابنه ، وفى الملحمة صورة وافية لحياة الطرواديين فى الحصار وما يرد اغار بين من روح الفروسية ، ومن المناظر الرائعة فيها منظر «هكتور» يودع امرأته ، «أندروماك» ويداعب طفله قبيل ذهابه إلى الحرب ذهابا لارجعة منه ، وكذا صورة «هيلين» نادمة على ما جرت من ويل على قومها ، وكذا «بريام» الشيخ وامرأته «هيكوبا» وقد حرما أولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجيعتهما بموت «هيكتور» والشفاعة فيه .

مقدسة «فالصاعقة هى صورة جوبيتر» والبحر «نيبتون» Neptune والنار «فولكان» Vulcan والحب «فينوس» والإلهام «أبولون» وتتعدد الآلهة على النحو حتى يبلغ عددها فى روما - فيما بعد - ثلاثين ألفا[1] وماهى إلا رموز لقوى الطبيعة المختلفة .

وقد انتقل هذا الجنس الأدبى ، بخصائصه وطابعه السابق ، من الأدب اليونانى إلى الأدب اللاتينى ، وسبق أن أشرنا إلى أن الرومانيين حاكوا اليونانيين فى الأجناس الأدبية التى بها نما أدبهم ، وازدهر ، وبهذا الطابع فى البطولة والأساطير ، وعجائبها الوثنية الفطرية ، تأثر شاعر اللاتينين «فرچيل» (٨٩ - ١٩ق .م) فى ملحمته التى عنوانها «الانيادة»؟[2]

وقد نظمها الشاعر فى السنين العشر الأخيرة من حياته ، أى بعد أن استقر سلطان الإمبراطور الرومانى «أوغسطس» على إثر موقعة أكتيوم ، وهى ملحمة وطنية ،

---

(١) انظر : J. Superville: Thóric. de L'Art.. pp. 244-454.

(٢) ملحمة (Aeneis) Aenefd وموجز موضوعها أن «اينياس» الطروادى نجا من طروادة مع بعض أتباعه ، بعد أن دمرها اليونانيون بوساطة حيلة ، هى صنع حصان خشبى كبير أختبأ فيه المقاتلون ، وأوهموا الطرواديين أنهم رحلوا ففتحوا متاريسهم ، فانقض عليهم الجنود المختبئون ، وفتككوا بالطرواديين ليلا ، ويستيقظ «اينياس» بعد أن رأى فى الحلم صورة «هكتور» فيشهد مصرع «بريام» الشيخ ، ويحمل والده ، ويأخذ بيد ابنه ، وتتبعه امرأته ، يتسللون فى الظلام ، وبعد سفر ومغامرات فى البحار استمرت ست سنين ، كان على وشك الوصول بسفنه إلى ايطاليا ، ولكن الآلهة «جونون» Junon سلطت على سفنه ريحا فيغرق بعضها ، وينجو بعضها الآخر ، ويرسى على شواطىء «ليبيا» وهناك فى «قرطاجنة» يتعرف على الملكة «ديون» ويقوم بينهما حب ، على أثر ارسال الآلهة «فينوس» لآلة الحب «كربيدون» إلى الملكة فى صورة ابن «اينياس» المسمى «اسكانيوس» وبعد الاستجابة لداعى الحب بينهما ، يرحل «اينياس» بناء على نصحية «جوبيتر» تاركا «ديدون» يائسة ، تقتل نفسها ، وتلعن البطل ، ويذهب «اينياس» فى طريقه إلى ايطاليا وأهم ما يصادفه فى مدينة «كوميه» Comae أنه ينزل فى كهف الكاهنة La grofte de la Si-bylle حيث تتنبأ له بمغامرات وآلام جديدة ، ثم يزود بغصن مقدس ذى أوراق ذهبية ، ويقدم قربانا للآلهة «بروزربين» Proserpine وزوجها «بلوتون» Pluton الحاكمان على الدار الآخرة Les enfers فينزل إلى العالم الآخر تحت الأرض ، فيصادف ربان سفينة الموتى التى تنقلهم إلى العالم الآخر ، ويسمى هذا «كارون» Carron ويسير معه عبر نهر «ستيكس» ويلقى كذلك الكلب الوحشىّ ذا الحلاقيم الثلاثة «كيربيروس» cerberos (Kerberos) الذى يمنع الموتى من الرجوع للدنيا ، وهناك يلتقى بمن لم يدفنوا الموتى والمنتحرين ، ويراهم يطالبون بأن يدفنوا ، ويرى فى حقل الدموع موتى الحب ؛ وبينهم «ديدون» التى لاتصغى إلى رجاله وتوسله إليها أن تسامحه ، ثم يرى الأبطال الذين سقطوا فى ميادين الحرب ، ويلقى بعد ذلك بالغصن المقدس الذى جعله يعبر نهر «ستيكس» ثم يذهب إلى مقام النعيم Elysinm وهناك يلتقى بوالده «انشيزس» Anchises الذى يقدم له الأرواح التى ستهبط لدار الدنيا ، ومنهم العظماء الرومانيوم من سلالته ، ثم يعبر ذلكك العالم مع الشاعر «موزيوس» الذى كان يصحبه فى رحلته ، وتترك الباب العاجى الذى يفصل ذلك العالم من عالمنا ، حيث تنطلق منه الأحلام الخيالية لعالم الناس «ربما كان هذا ايحاء من الشاعر بأن ما وصفه ليس سوى حلم» وبعد ذلك يحكى الشاعر مغامرات بطله فى ايطاليا وكيف تغلب على أعدائه حتى استقر له الأمر والملك .

غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية على حسب الأسطورة القائلة بأن «ابنياس» بعد سقوط طروادة ـ وهو من أصل طروادى ـ يخرج منها مع بعض أتباعه ليؤسس الإمبراطورية الرومانية فى «روما» فى القرن الثامن قبل الميلاد ، وموضوع ملحمة «الانيادة» هو وصول البطل إلى إيطاليا لتأسيس الإمبراطورية ، وهى مؤلفة من اثنى عشر جزءا ، تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين : أولهما يحكى أسفار البطل «ابنياس» حتى وصوله إلى إيطاليا ، وهى محاكاة فنية دقيقة لأوديسيا «هوميروس» وهذا القسم يشمل الكتاب الأول إلى السادس ، والقسم الثانى ـ من الكتاب السابع حتى الثانى عشر ـ يحكى حروب «اينياس» وتغلبه على مناوئيه فى منطقة لاسيوم ، وتأسيسه لإمبراطورية الرومان ، وهى محاكاة للإلياذة .

و«فرچيل» فى ملحمته السابقة ، لايرتفع إلى مستوى «هوميروس» فى ملحمتيه الخالدتين السابقتى الذكر ، لا من حيث الوحدة ، فإن حب «ديدون» لايرتبط ارتباطا قويا بالحدث ، ولا من حيث ترتيب الأفعال وتقديم الحدث ، فإن الكتب الأولى الستة أقوى أهمية من الكتب الستة الأخيرة خلافا لما هو مألوف من نمو الحدث كلما تقدمت الملحمة ، كما فى «هميروس» ولا من حيث قوة التعبير وحرارة الصياغة ، إذ أن «هوميروس» فى هذه المجالات سيد شعراء الملاحم الأقدمين غير منازع ، وعلى الرغم من ذلك فإن المشاعر التى يصفها «فرچيل» فى شخصياته أرق وأقل قسوة وسذاجة من الصفات التى يصور بها «هوميروس» شخصياته ، والديانة فى ملحمة «فرچيل» أكثر روحية وسموا ، ثم إن عجائب العالم الآخر والرحلة إليه مما امتاز بها «فرچيل» أكثر من «هوميروس» فهى أقرب إلى عجائب العالم المسيحى الأخروى ، وقد ترجمت ملحمة «الإنيادة» ترجمات مختلفة فى أوروبا طوال العصور الوسطى المسيحية ، ويضيق المقام هنا عن ذكر هذه التراجم الكثيرة ، ولكن الذى يهمنا هنا أن هذه الملحمة كانت أساسا لتطور جنس الملاحم .

فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزى الإنسانى ، ممثلة فى «الكوميديا الإلهية»[1] للشاعر الإيطالى الخالد «دانته» (١٢٦٥ ـ ١٣٣١) وهى فريدة من نوعها ، تخالف ملحمتى «هوميروس» مخالفة تكاد تكون تامة فى موضوعها ، وفى رمزيتها ،

---

(١) La Divina Commedia وكان «دانته» قد سماها «الكوميديا» فحسب ، ثم اضيف وصف «الإلهية» بعده فى طبعة عام ١٥٥٥ ، ويرجع أن الشاعر بدأ فى نظمها حوالى عام ١٣٠٧ ، واستمر فى نظمها سنين كثيرة ، يصعب تحديدها ، والملحمة مكونة من ثلاثة أجزاء : الجحيم ، والمطهر ، والجنة الأرضية والسماوية ، وكل جزء مكون من ثلاث وثلاثين نشيدًا ، مع مقدمة فى نشيد واحد ، فالملحمة إذن مكونة من مائة نشيد ، والجحيم هو مملكة الظلمات =

فهى دينية الطابع ، وموضوعها الرحلة إلى العالم الآخر ، يصف «دانته» فيها مالايرى ، ولكن «دانته» يقرب ذلك العالم من عالمنا فى الشخصيات التى تسكنه ، وفى وصف أخلاقها ، إذ يرى فيه معاصريه وسابقيه من الناس ، وبخاصة من مواطنيه الذين يعرفهم فى فضائلهم ورذائلهم ، ولذلك ترى للملحمة ـ على الرغم من طابعها الغيبى طابعا واقعيا يصف فيه «دانته» عالم العصور الوسطى ، حروبه وعقائده ، وأخطاءه ، يسود ذلك كله طابع ذاتى فى وصف بغض الشاعر للنقائص والرذائل الاجتماعية ، وحبه للفضائل وسمو الخلق ، ويظهر ذلك فيما يكيل من سباب أو يصوغ من تمجيد ، هذا إلى أن «دانته» كان يقصد من وراء هذه الملحمة إلى غايات رمزية ، أشار إليها فى إهدائه هذه الملحمة إلى صديقه «كان جرانديه ديلاسكالا» Can grande della Scala إذ يقول فى هذا الإهداء : يجب أن يعلم أن معنى هذا العمل الأدبى «يقصد ملحمته : الكوميديا الإلهية» ليس بسيطا ، ولكنه متعدد ، فالمعنى الأول هو المعنى الحرفى ، والمعنى الآخر يختفى وراء الحروف ،

=و«وادى المهاوى الأليم» حيث يهوى الانسان الذى لايحيا حياة الحكمة والمقولة فى معناها الإنسانى والاجتماعى ، وهذا الجحيم فى باطن الأرض ، فى أبعد مكان من الله ، حيث تسقط الأرواح كالأوراق الجافة فارقت غصونها ، وتركت إلى ثقلها المادى ، إلى طبيعتها الأرضية حين لم تحاول الارتقاء روحيا ، ويرحل إليها «دانته» مع «فرجي» رمز الحكمة الشعرية ويصلان معا إلى الدائرة الأولى أو الطبقة الأولى ، وممن يقيمون فيها العلماء والشعراء الذين ساعدوا على رقى الانسانية ، ولكنهم ليسوا من المؤمنين ، ومنهم «فرجيل» وابن سينا ، وابن رشد ، وفى الدائرة الثانية المترفون تدور بهم عاصفة دائبة لاتهدأ ، وفى الثالثة الشرهون بطونهم إلى الأرض يفترسهم الوحش ذو الحلاقيم الثلاثة ، وفى الرابعة البخلاء والمترفون ، يدحرجون الصخور وهم يتشائمون ، وفى الخامسة الغضوبون يمزق بعضهم بعضا بأسنانهم فى وحل مستنقعات نهر «ستيكس» ، وفى السادسة الملحدون والمتكبرون ، وفى السابعة يعاقب المتمردون والجبابرة والسفاكون ، وفى الثامنة وهى منطقة «الحفر اللعينة» MALBOGE سجى الغاشين والمتنلقين والمزيفين ، والخائنين لأوطانهم وأهليهم ، وفى الدرك الأسفل الشيطان فى أبعد منطقة من الله ، وهى منطقة الزمهرير .

والمطهر جبل فى الأرض مرتفع ، مقابل لمنطقة الجحيم ، وهى مركز الأرض ، وفى المطهر المذنبون يكفرون عن سيئاتهم ، ولكنهم يختلفون عن سكان الجحيم ، بأنهم تائبون ، ولذلك لديهم الأمل فى النجاج ، وكلما نجت روح من أرواح المطهر ، انطلقت إلى عالم الخلد ، فيهتز الجبل كله ، ويصبح الجميع يمجدون اسمه ، والمطهر ذو سبع دواذر أو مناطق .

وفى قمة الجنة الأرضية ، حيث تظهر «بياتريتشة» B´eatrice حبيبة الشاعر فى الطفولة ، وكان قد أحبها حبا خالصا طاهرا خالدا ، ويترك الشاعر صاحبه «فرجيل» ليصحب «بياتريتشة» فى السموات السبع ذات الكواكب المتحركة ، ثم السماء الثامنة ذات النجوم الثابتة ، وهى عرش الله ، حولها تسع دوائر من لهيب ، فيها جوقات الملائكة تسبح بحمد الله وعظمته ، فى ألوان ومناظر تبهر ، ثم السماء العاشرة ، أربع منطقة تسكنها الأرواح الخالدة ، ضياء خالص Em-pyr´ee وهناك الأرواح فى ثيابها كأنها أوراق «الوردة السماوية» الخالدة ويرى الشاعر هذه المملكة السماوية مسكونة بالخالدين المؤمنين الذين يتذوقون من النعيم الخالد على قدر ما يطيقون ، على الرغم من درجاتهم المختلفة ، حتى يفنوا عن أنفسهم فى الحب والجمال الخاص ، ويصمد الشاعر مع حبيبته «بياتريتشة» رمز الحب والجمال الخالص ويشغل عنها ، بعد أن أوصلته بحبها الطاهر إلى درجات الاطهار المحبين لله .

وهو المعنى الرمزى أو الخلقى فموضوع هذا العمل ـ فى معناه الحرفى ـ هو حال الأرواح بعد الموت ، لأن هذه المسألة التى يدور عليها كل هذا الشعر ، ولكن موضوع ـ فى معناه الرمزى ـ يعالج فيه الشاعر جحيم هذا العالم الذى نجوبه كأننا مسافرون ، مع ما لدينا من قدرة بها نستحق الخير أو نحرمه ، فموضوع هذا العمل الأدبى إذن هو الإنسان بما فيه من فضائل أو رذائل ، بوصفه خاضعا للعدل الإلهى المثيب المعاقب» .[١]

وفى ضوء هذا القول طالما أجهد شراح الكوميديا الإلهية ، أنفسهم فى استخراج رموزها ، ومما نقطع به من بين هذه الشروح الطويلة : أن الشاعر عاش فى ملحمته فى عصره ، عصر مضطرب عاصف ممزق ، وقد غاص فى جوانب لهذه الآلام ، شأن الصفوة من المفكرين ، ورحل فى جحيمه ليتعمق آلامه ، وبقدر شهادته على العصر كان سموه ونبله فى التنبؤ بالخلاص ، كالشجرة الطيبة تنفذ بجذورها فى الأرض لتضرب بفروعها فى السماء ، ومن تجاربه هذه المادية ينشد ـ عن طريق الحب والفيض الإلهى ـ الخلاص للإنسانية جمعاء بهذا الحب العام الخالص ، وكذا الخلاص لنفسه عن طريق الحب الطاهر ، فرحلة «دانته» هى رحلة كل نفس فى هذا العالم الأرضى ، تنشد سعادتها الخالدة وغايتها العظمى ، بعقيدتها ، وبحسن إفادتها من حريتها ، وفيها يظهر الإنسان فى جانبيه ، المادى بوصفه مدنيا بطبعه ، تهتدى بفكره إلى طرق سعادته الأرضية التى يضل عنها إذا نسى صفته المدنية ، ثم جانبه الروحى الذى يهتدى إليه بالفيض الإلهى والحب ، حب الإنسانية وحب الله .

وعلى الرغم من اقتفاء «دانته» أثر شاعر اللاتينيين «فرچيل» فى ملحمة الإنيادة[٢] فى جنس الملحمة ، بعامة وبخاصة فى نوع وصفه الرحلة إلى الدار الآخرة ، فى اتخاذه «فرچيل» هاديا له فى رحلته فى ملحمة : «الكوميديا الإلهية»[٣] وعلى الرغم من أصالة «دانته» مع ذلك فى الصور الفنية الرائعة وفى وصف عالم العصور الوسطى الذى عاش فيه ، وفى رمزيته العميقة المتعددة النواحى كما أشرنا إليها من قبل ، على الرغم من ذلك كله ، قد تأثر «دانته» فى «الكوميديا الإلهية»

(١) انظر هذا النص : Charles Navarre: Les Grands Ecrivains Etrangers. Paris 1930 pp. 66-67

(٢) فى الكتاب السادس من القسم الأول منها ، انظر هامش ص١٤٧ من هذا الكتاب .

(٣) انظر هامش ص١٣٩ ـ ١٤٠ من هذا الكتاب .

بمصادر عربية ، وهذه ناحية تهمنا فى دراساتنا المقارنة العربية ، وطالما كانت موضوع بحوث مستفيضة فى أوروبا وأمريكا ، ونوجز هنا القول فى تاريخ هذه البحوث ، ونمثل لبعض نواحيها لأهميتها العظمى فيما يخص أدبنا القومى .

وقد نشر أبحاثه المستشرق الأسبانى «ميجيل أسين بالاثيوس» (١٨٧١ - ١٩٤٤) عام ١٩١٩ ، مجلدا كبيرا فى مدريد ، يشرح فيه مصادر «دانته» العربية فى ملحمته ، «الكوميديا الإلهية»[١] وظهرت الطبعة الثانية من الكتاب عام ١٩٤٤ ، قبيل موت المؤلف ، وقد شرح ذلك المستشرق فى كتابه كيف تأثر «دانته» تأثرا مباشرا بحكاية الإسراء والمعراج التى نمت بين المسلمين وزيد كثيرًا فيها ، بناء على أحاديث موضوعة شرحت بها الآية الكريمة التى تصف إسراء الرسول من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس ، «سبحان الذى أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذى باركنا حوله ، لنريه من آياتنا» ثم شرح ذلك المستشرق كذلك كيف أفاد «دانته» من مصادر عربية صوفية أخرى ، من أهمها : «الفتوحات المكية» لمحيى الدين ابن العربى .

وقد أثار هذا الكتاب عاصفة من الخلاف بين المختصين فى أدب «دانته» فى أوروبا وأمريكا ، وكان من المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد فى فرنسا : «أندرية بلسور» Andra Bellesort و«اويس جييه» Louis Gillet ومما قاله هذا الكاتب الأخير فى شأن كتاب «بالأثيوس» السابق الذكر : إنه أهم كتاب ألف فى أدب ، وهو الكتاب الوحيد الذى قدمنا خطوة فى التعرف على الشاعر . .» ،[٢] على حين تحفظ باحثون آخرون فى قبول هذا التأثر ، ومن هؤلاء المستشرق الإيطالى «جبريلى» G.Gabrieli ، فأيد فى كتيب[٣] له اعتراضين ردهما بعده كثير من الباحثين : أولهما أن التشابه - بين ملحمة «دانته» من ناحية وبين الإسراء والمعراج والمصادر العربية الأخرى من ناحية ثانية - تشابه سطحى ، وثانى الاعتراضين أن «دانته» لم يكن يعرف العربية ، حتى يطلع على ذلك كله ، وحقا كان الاعتراض الثانى أقوى دعامة لرفض المعارضين تأثر «دانته» بالمصادر العربية ، ذلك أن «أسين بالاثيوس» لم

(١) اسم الكتب بالأسبانية :

Miguel Asin Palacis: Escatologia Musulmana en la Divina Comedis . Madrid. 1919.

(٢) انظر هذه الصحيفة : "Le Monde" 4 Janvier 1951. un article intitulé Du Noveau sur les Sources de la "Divine Corréjin"

(٣) عنوانه Intorno alle fonti Orientali della Divina Commedia انظر المقال السابق .

يستطع تحديد الطريق التاريخى الذى تأثر فيه «دانته» بتلك المصادر تحديدًا قاطعا .

ولقد قضى على كل معارضة فى ذلك التأثر ، وزالت كل شبهة أمام الباحثين ، بفضل عالمين مستشرقين : أحدهما إيطالى هو «تشيرولى» فى بحثه الطويل الذى عنوانه : «كتاب المعراج» ، ومسألة المصدر العربى الأسبانى الكوميديا الإلهية»[1] والمستشرق الثانى أسبانى هو «مونيوس سندينو» فى كتابه الذى عنوانه «معراج محمد»[2] ، وقد قام هذان العالمان ببحوثهما كل على حدة ، ونشرا كتابيهما فى وقت واحد تقريبا عام ١٩٤٩ ، واتفقت نتائج بحوثهما ، على الرغم من أن أحدهما لم يتصل بالآخر ، وقد اكتشفا مصدر «دانته» فى مخطوطة أصلها عربى ، وموضوعها معراج الرسول ، وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى الأسبانية - فى لهجة قشتالة - ثم إلى الفرنسية واللاتينية ، بأمر من الملك «الفونس العاشر» الذى كان ملك «قشتالة» - ١٢٥٢ - ١٢٨٤ - وانتخب إمبراطورا لألمانيا ، ويسمى «ألفونسوا الحكيم» Alfonso El-sabio وفى الكتابين السابقى الذكر نص المخطوطتين اللتين بقيتا فى الإسراء والمعراج ، إحداهما «وهى باللغة الفرنسية القديمة» فى مكتبة «أكسفورد» والثانية «وهى المخطوطة اللاتينية» فى المكتبة الأهلية بباريس ، وقد كان بلاط «ألفونس العاشر» مقصد كثير من عظماء أوروبا ومفكريها ، وكان له سلطان سياسى عظيم على كثير من دول أوروبا ، وبخاصة ألمانيا وشمال ايطاليا فى أعوام (١٢٥٢ - ١٢٧٢) هذا إلى أن لدينا معلومات تاريخية تدل على أن نسخة من هاتين المخطوطتين كانت فى مكتبة «الفاتيكان»[3] ثم أن سيطرة «الفونس العاشر» على دول الغرب لعصره - كما هو ثابت تاريخيا - قد جعلت كل جهوده العلمية تعم ممالك أوروبا جميعا على أنه من الثابت أن «دانته» كان كثير الاطلاع على ما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى ، وغير ممكن ألا يطلع متبحر شره إلى المعرفة مثله على ما ترجم فى أوروبا من حضارة الإسلام فى العصور الوسطى ، وقد كانت هى الحضارة المعاصرة ذات التفوق والسيطرة على العقول والممالك معا ، وفى «الكوميديا الإلهية» نفسها ما يثبت اطلاع «دانته» على الثقافة الإسلامية ومع أنه بقى العدو اللدود للإسلام - لأن إخلاصه لعقيدته كان مسيطرا عليه ، ولأنه يمثل فى ذلك عقلية العصور الوسطى

(١) انظر: E. Ceruli: Il "Libro dela Scala" e la questione delle foni arabo-spagnole delle "Divina Commedia"

(٢) انظر : José Munoz Sindino: La Escala de Mohama.

(٣) انظر : José Munoz Sendino : La Escala de Mohzma Madrid 1949 p. 81 et sq: 103 et sq.

والحروب الصليبية ، فإنه يذكر ما يؤكد تقديره للفلسفة الإسلامية وفلاسفتها ، فقد أنزل «ابن سينا» و«ابن رشد» مع الحكماء الذين ساعدوا على تقدم الفكر الإنسانى ، ولكنهم حرموا نعمة العقيدة الصحيحة في رأيه ، وهما - من أجل ذلك - فى أولى مراتب الجحيم Limbo حيث لا عذاب ولا دموع ، ولكن زفرات وحشرات ، فهما مع «فرچيل» رمز العقل والحكمة الشعرية .[1]

والحق أنه - على حسب المخطوطتين السابقتين فى الإسراء والمعراج - يتجلى تأثر «دانته» بالأدب الإسلامى تأثرًا لا مجال لأدنى شك فيه ، بحيث لايمكن تفسيره بالصدفة أو توارد الخواطر ، ونضرب هنا أمثلة عامة ، انتظارًا لمعالجتنا هذه المسألة الهامة بالتفصيل فى كتاب آخر ، فمثلا : يصف «دانته» الجحيم بأنه فى أراض متوالية تحت هذه الأرض ، مملوءة نارًا ، وفى الدرك الأسفل منها الشيطان ، وهذا مطابق لها فى المخطوطة السابقة الذكر ، «فصل ٥٣ ، ٦١» .

ثم إن مهمة من يصحبون الرسول فى رحلته من الملائكة ، وهم فى المخطوطة : جبرائيل ورفائيل ورضوان ، أنهم يشرحون للرسول ما يرى ويبينون له كل ما يثير فى نفسه قلقا «فصل ٦ - ٨ من المخطوطة» وهى نفس مهمة من يصحبون «دانته» فى ملحمته السابقة ، وهم «فرچيل» و«ماتيلد» و«بياتريتشه» ثم القديس «برناردو» .

وأهم من ذلك وصف «دانته» للنسر الملائكى ذى الأرواح الكثيرة والأجنحة والوجوه المتعددة ، يشع نورًا باهرًا ، ويغنى فى نغم حلو ، داعيا الخلائق إلى عيش الاستقامة ، يضرب بجناحيه كلما غنى ، حتى إذا انتهى من غنائه سكن[2] . وطالما أعجب الدارسون لأدب «دانته» بهذا الوصف الرائع الذى لامصدر فيه لدانته سوى خياله الخالق ، ولكن هذا الوصف أوحى به إلى «دانته» وصف الديك العملاق فى «المعراج» ، وهو ذو أجنحة كثيرة ، ملائكى الصورة ، له أرواح وأجنحة كثيرة ، يضرب بجناحيه حين يغنى يمجد الله ، ويدعو الخلق للصلاة فإذا انتهى من غنائه سكنت أجنحته وسكت ، على أن فى قصة المعراج تتوالى صور كثير من الملائكة لهم رءوس الناس وأجسام البقر ، وأجنحة النسور «السماء الأولى» ، وفى السماء الرابعة يلتقى

---

(١) انظر «الكوميديا الالهية» : الجحيم ، النشيد الثامن والعشرين ، أبيات ٢٢ - ٦٣ وانظر كذلك المرجع السابق ، ثم Asin palacios: La Escatologia Mulmaca partido IV. Cop. IV ولايتسع المجال للتفصيل أكثر من ذلك .

(٢) انظر : «دانته» الكوميديا الإلهية» الجنة ، النشيد الثامن عشر ، أبيات ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٣ - ١٠٨ .

الرسول بسبعين ألف ملك لهم أجنحة النسور (انظر المخطوطة السابقة فصول ٢ ، ٩ ، ١٥ ، ٢٩).[1]

وحسبنا أخيرًا أن نذكر التشابه العجيب بين المثول القدسى أمام الله فى ملحمة «دانته» وفى قصة المعراج ، فرؤية الله فى ملحمة «دانته» تتم فيما وراء السموات ، إذ تتم فى السماء الثامنة ، حيث عرش الله ، تحيط به تسعة صفوف دائرية من الملائكة لاينقطعون عن ذكر الله ، فى ألوان وأنوار تغشى الأبصار ، والصفوف الأولى مكونة من الملائكة الكروبيين والسرافيين وهنا لايستطيع «دانته» الإبصار ، ويعترف بعجزه عن وصف هذه الألوان والأنوار الرائعة البديعة التى تفوق كل ما يعرفه البشر ، ولكنه حين يعجز بصره يشعر فى قلبه بنوع من النشوة والراحة الروحية بغزو جوانب نفسه ،[2] وهذا الوصف فى جملته وفى كثير جدا من تفاصيله ، كان مبعث حيرة الباحثين عن مصادره من بين المتخصصين فى أدب «دانته» ، ولكنه مطابق كل المطابقة لما فى قصة المعراج على حسب المخطوطة السابقة الذكر (فصول ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٩ ، ٥٠).[3]

وفى ملحمة «الكوميديا الإلهية» قد يمثل طابع الملاحم الدينية وهى النوع الثانى من الملاحم ، إلى جانب الملاحم الشعبية الوطنية كما هى فى ملاحم «هوميروس» و«فرجيل» السابقة الذكر ، وهذان النوعان من الملاحم[4] الدينية ما انحرف عن روح الدين ، كما فى ملحمة الفردوس المفقود **the paradise last** للشاعر الإنجليزى «ميلتون» **Milton** (١٦٠٨ - ١٦٧٤) وقد نشرت عام ١٦٦٧ ، فى اثنى عشر نشيدًا ، وهى تحكى خروج آدم من الجنة على إثر الإغواء ، ولكن الشخصية الأولى فيها هى شخصية الشيطان فى تمرده ، ويحكى المؤلف كثيرًا من آرائه على لسان الشيطان ،

---

(١) انظر : Asin palacios: La Escatologia Mucelmana. pp. 50, 51, 115- Cf. G. M. Sendino, op. cit., pp. 235-236.

(٢) انظر «الكوميديا الإلهية» الجنة ، النشيد الثالث والثلاثين ، أبيات ٥٧ - ٦٣ - ٩٣ - ٩٤ - ٩٧ - ٩٩ .

(٣) انظر : A. Palacios op eit., pp. 55 - 57. - CF., J. M. Sendino, op. cit. pp. 236- 237.

(٤) هناك ملاحم هزلية ، من شأنها أن تثير الضحك لأن موضوعها ضئيل القيمة على حين لهجتها ملحمية الطابع ، وأقدم ماعرف من هذا النوع ملحمة «حرب الفئران والضفادع» أو Batrachomyomachia وهى حكاية غرق الفأر بسبب الضفدعة ، وحرب الفئران مع الضفادع على الأثر ، ثم تدخل الألهة فى الحرب على نحو تدخلهم فى ملحمة «الإلياذة» وهى محاكاة هزلية للملاحم ، ولكن موضوعها أقرب إلى القصة على لسان الحيوان وليس لها من الملاحم إلا لهجتها التى تثير الضحك لتضادها مع الموضوع ، وهذه الملحمة تنسب إلى «هوميروس» ولكنها فى الحقيقة ألفت فى تاريخ لاحق ، ويختلف المؤرخون فى اسم مؤلفها .

ويشعر القارئ أن تمرد الشيطان كانت فيه كبرياء غير ممقوتة فى كل جوانبها ، وكان هذا الاتجاه فى وصف الشيطان جديدًا زاد فيه الرومانتيكيون ـ فيما بعد ـ فى تمرده الميتافيزيقى .(١)

وإلى جانب العجائب الطبيعية أو الغيبية فى الملاحم السابقة ونظائرهم ، ظهرت عناصر واقعية أو رمزية على نحو ما أشرنا إليه ، فأخذت الملاحم تفتقد كثيرا من عناصرها الأصيلة ، ثم وجدت ـ بعد ذلك ـ بعض الملاحم النثرية ـ كما فى «مغامرات تليماك » Les Aventures de Télémaque للكاتب الفرنسى «فينلون» Fénelon (١٦٥١ ـ ١٧١٥) وقد ظهرت لأول مرة فى باريس عام ١٦٩٩ ، وهى محاكاة للأجزاء الأربعة الأولى من ملحمة «أوديسيا» هوميروس ولكنها ذات طابع تعليمى فى معانيها ورموزها ثم هى نثرية .

وكانت نزهة الملحمة نحو الرمز أو الواقع إيذانا بنهايتها ، ولم يعد من الممكن بعث الملاحم الآن ، لأن عهود الإنسانية للشعوب ـ وهى التى مهدت لوجود هذا الجنس الأدبى ـ لم يعد لها وجود ، فالمدينة الحاضرة ، وتقدم العقل البشرى ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح بقيام الملاحم فى عصرنا ، حتى أن محاولة خلقها يعد بمثابة محاولة بعث الموتى ، ووجود خصائص الملاحم فى عمل أدبى معاصر يعد مرضًا فنيًا يجب استئصاله .(٢)

على أن تأثير الملاحم مازال فى العصر الحديث ، فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير ملاحم «هوميروس» وغيره من الأقدمين ، ولكن مولفيها يصوغون هذه الموضوعات فى قصة أو مسرحية ، وكلاهما جنس أدبى حى ، ثم يتصرفون فى الأسطورة حتى تصير رمزية ، وبحيث لايكون للرمز من معنى سوى أنه قالب إيحائى عام .

هذا ، ولم يعرف العرب هذه الملاحم فى لغتهم الأدبية ، ولكن وجدت أبطالهم ، وصيغت مع ذلك باللغة العلمية فى العصور الوسطى ، كملحمة «الزير سالم» وهى مأخوذة عن قصة «مهلهل بن ربيعة» فى حرب البسوس وملحمة «أبى زيد الهلالى» و«الظاهر بيبرس» وهذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الأدبية ، ولذا لاندرسه هنا ، على الرغم مما لدراسته من قيمة اجتماعية ودلالة شعبية .

---

(١) انظر كتابنا «الرومانتيكية» صفحات ١٢٤ ـ ١٢٨ .

(٢) انظر : Ch. Lalo : Notinos/ d' Esthétique. pp. 23, 90-19.

ويتبين مما قلنا فى الملحمة وتطورها كيف نشأ هذا الجنس ، وكيف تعاونت الآداب المختلفة فى نشأته ونموه ، بحيث كمل بعضها بعضا فى قواعده الفنية العامة ، وفى موضوعاته ، وفى نوع الخيال فيه ، ومن هذه النواحى العالمية سننظر فى بقية الأجناس الأدبية التى سبق أن ذكرناها .

٢ـ المسرحية:

المسرحية بأنواعها المختلفة ـ التى سنتعرض لشىء من التفصيل فيها فيما بعد ـ تفترق عن الملحمة والقصة معا فى أنها لاتعتمد على السرد أو الوصف ، بل على الحوار ، وهذا هو ما قصده «أرسطو» من قبل ، حين نص على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق «أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية»[1] وجوهرها الحدث أو الفعل ، فأصل معنى كلمة «دراما» باليونانية ـ وهى اللفظة المرادفة للمسرحية ـ هو «الحدث» أو «الفعل» ، ولذلك تنبنى المسرحية على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطًا حيويًا أو عضويًا بحيث تسير فى حلقات متتابعة ، حتى تؤدى إلى نتيجة يتطلب الكمال الفنى أن تؤخذ من نفس الأحداث السابقة ، وهذه الأحداث أو الأفعال خارجية أو داخلية ، فالأولى هى التى تؤثر فى الشخصيات ، والثانية هى ما يأتيه الأشخاص فى المسرحية بتجاوبهم مع الأحداث الخارجية أو نفورهم منها ، وبعبارة أخرى : الأحداث الداخلية هى الصراع النفسى والمسلك الخلقى ، فالمسرحية فى جوهرها أحداث متتابعة منظمة خارجية ، مترابطة ترابطا وثيقا مع مسلك الشخصيات ، بحيث تبرر هذا المسلك تبريرًا مقنعًا ، وأما الوصف فيستعان فيه بمناظر المسرح ويستنتج من خلال الحوار .

ومن ناحية التطور ، نشأت المسرحية عن الشعر الغنائى ، فالهجاء البراشق بالشتائم كان فرديا ، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعيد ، ثم ارتقى فأصبح جمعا ، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك فى النقائص العامة ، وحينذاك نشأت الملهاة[2] فكانت الملهاة أعلى مقاما من الهجاء لأنها ذات

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٩ب ، س ٢٤ ـ ٢٥ .

(٢) أرسطو : فن الشعر ١٤٤٨ب ٢٤ - ٣٧ - ١٤٤٩- ٣- ٦ .

طابع اجتماعى عام ، ثم كان لها ـ إلى ذلك ـ طابع دينى ، لأن أصلها يرجع فى بدئه إلى أناشيد المرح والسرور التى كان يتغنى بها اليونانيون فى أعياد آلهتهم ، وبخاصة أعياد «ديونيسوس» إله الخصب والنماء وإله المسرح ، وفى هذا الغناء كانوا يمرحون مع النظارة ويسخرون منهم[1] وكان هؤلاء من الرجال ، وهم الذين يسمون الجوقة «الكورس» .

وكذلك المأساة ، كانت تطورًا عن أشعار المديح ، كما كان لها طابع دينى ، فهى ترجع فى الأصل إلى أناشيد دينية غنائية ، كانت تنشدها جوقة فى أعياد «ديونيسوس» لتشيد بصفات ذلك الإله ، ثم بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين[2] ثم اكتسبت هذه الأناشيد طابعًا مسرحيًا بالتدريج ، فقد كانت تعتمد ، أصلا على الطابع الغنائى للجوقة ، كما كانت تقتصر ، فى بادئ أمرها على ممثل واحد مع أفراد الجوقة ، وكان «أرسطو» أول من نبه إلى أن الجوقة ليس لها طابع مسرحى إلا بمقدار ارتباطها بالحدث ولذلك مدح الشاعر «أسخليوس» (٥٥٦ ـ ٥٢٦ق .م) بأنه كان أول من قلل من أهميتها ، ومدحه كذلك لأنه بدأ فى مسرحياته بزيادة عدد الممثلين ، فكان حقا أب المأساة اليونانية ، يقول «أرسطو» : وكان «أسخيلوس» أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين ، وقلل من أهمية الجوقة ، وجعل المكانة الأولى للحوار ، ثم جاء «سوفوكليس» (٤٩٥ ـ ٥٠٥م) فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين ، وأمر برسم المناظر ، ثم عظم شأن المأساة واتسع مجالها ، فعدلت عن الخرافات القصيرة وعن اللغة الهازلة التى ورثتها عن أصلها الأسطورى[3] واتسمت فى النهاية بالجلال ، وكانت مسرحيات «أسخيلوس» يسودها سلطان القدر ، ويظل الإنسان فيها ضحية القدر دائما ، ثم تقدم «سوفوكليس»

---

(١) المرجع السابق ١٤٤٩ ص٩ ـ ١٥ على أن يلحظ أن بعض هذه الأغانى كان يتوجه بها إلى غير «الإله» «ديونيسوس» فى بعض أقاليم اليونان ، ولكنه توجد فيما بعد مع الإله «ديونيسوس» فى العبادة ، فليس هناك خطأ فى كلام أرسطو كما زعم بعض الباحثين .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، الموضع السابق ، وكذا . Harvery. The Oxford Companion to Classical Literature Words Dithyramb. ptragedy.

(٣) كانت الجوقة «الكورس» فى الملهاة وفى المأساة تمثل خدم «ديونيسوس» وهم الساطور satyrs (saturoi) أرواح الغابات والتلال ، بوصفها رموز الخصب والنماء ، وهم رجال يظهرون ولهم يد نساء ، مع عضو من اعضاء الحيوان يظهرون به على المسرح ، مثل ذيل الفرس أو أرجل الماعز ، ثم هم هازلون معربدون ، ومن شكل أرجل الماعز هذه أتت كلمة Tragedy (تراجيديا ـ مأساة) من tragos (تراجوس) بمعنى معزة ، أو لأنهم فى الأصل كانوا يرقصون حول معزة تقدم قربانا للإله «ديونيسوس» .

بالمأساة من الجانب الإنسانى[1] فإلى جانب القدر ، ظهرت حرية الإنسان جلية ، فى صراع نفسى قاس ، فيه يتجلى انتصار الإنسان ، أو تبين عظمته الخلقية فى صراعه إذا لم ينتصر .

ثم خطا الشاعر بوريبيدس Euripides (٥٠٦ - ٤٨٠ ق.م) خطوات أخرى فى إضفاء الصبغة الإنسانية والطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة فبرع أكثر من سابقيه فى تصور العواطف الإنسانية ، وجعلها محورًا لأهمية المسرحية بدلا من القدر ، ثم لحظ شئون الحياة اليومية فى مسرحياته ، وهاجم الآلهة الوثنيين ، كما هاجم النساء .

وأعظم مؤلفى الملاهى من اليونانيين هو «أرستوفانس»[2] (٤٨٧ - ٤٥٠ ق.م) فى أسلوبه وحواره وروحه المسرحية كلها .

وكانت دراسة «أرسطو» للمسرحية اليونانية وبخاصة للمأساة - وهى التى وصلت دراسته فيها كاملة إلينا - ذات أثر كبير فى سمو النظرة إلى المسرحية ، وفى النهضة بها ، لا فى الأدب اليونانى فحسب ، بل وفى تأثير المسرحية اليونانية كذلك - بما لها من مميزات فنية - فى الآداب العالمية بعده .[3]

ولم يكن اللاتينيون يعنون بالمسرح قبل معرفة الأدب اليونانى ، وقد ظل المسرح لديهم محاكاة للمسرح اليونانى فى النواحى الفنية جميعها ، وسبب هذا التخلف الكبير أن الرومانيين كانوا ولوعين فى حفلاتهم برؤية مصارعة المسايفين gladiators التى اشتهروا بها ، والأحاسيس الغليظة كانت تغذيها تلك المناظر التى لاتتفق

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، ١٤٤٩ ص١٦ - ٢١ وكانت المأساة اليونانية يتوافر فيها - إلى جانب الايقاع rythme الشعرى فى الوزن - اللحن mélodie ، والنشيد chant وكانت الجوقة مؤلفة من اثنى عشر شخصا فأكثر ، يقفون فى شكل مثلث ، ويرقصون ، وفى أقدم عهود المأساة اليونانية ، كانت الجوقة هى التى تدخل فتعلن موضوع المأساة ، ثم تطورت ، ففى عهد «أرسطو» كانت أجزاء المأساة هى :
(أ) المدخل prologos وهو ما يسبق دخول الجوقة ويقوم به فرد ، أو يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة ، والموقف الذى منه تبدأ .(ب) الدخيلة (Episode (Epeisodion وهى المناظر أو الفصول التى يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة ، ويمكن أن تتضمن الدخيلة أشعارا غنائية عارضة .
(جـ) المخرج Exodos وهو المنظر الأخير الذى لاتعقبه أناشيد الجوقة ، هذا ، وأناشيد الجوقة قسمان : المجاز parodos وهو الأغنية التى تصاحب دخولها فى المسرح - ثم المقام Stasimon وهى الأغنية التى تنشدها الجوقة فى مكانها «فى الأوركسترا» - انظر : ارسطو ، فن الشعر ، فصل ١٢ وكذا ١٤٥٣ب ، س١٠ ومايليه ، ثم ١٤٥٦ أس ٢٦ ومايليه ، وكذا . . P.Harvey: The Oxford Companion to Classical Literature. Word. Tragedy.

(٢) Aristophanes ومن أشهر ملاهيه : «الضفادع» وموضوعها السخرية من «يوريبيدس» وملهاة «تيسموفوريا» Thesmophoria وهى سخرية من النساء ثم من «بوريبيدس» وملهاة «الزنانبير» وقد حاكاها «راسين» فى مهزلته التى عنوانها «المترافعون» Les plaideurs .

(٣) النواحى الفنية المختلفة التى ذكرها أرسطو وكان لها تأثير أى تأثير فى النقد العالمى ترقى عالمية المسرحية اليونانية ، انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الأول .

والمسرحيات التى لاتثير سوى المشاعر الرقيقة ، والتى تعتمد فنيا على عاطفتى الخوف والرحمة وما يتصل بهما من صفات ، وحين نشأ المسرح الرومانى فى معناه الفنى - حوالى منتصف القرن الثالث قبل الميلاد - كانت موضوعاته ومناظره وملابسه كلها إغريقية ، فكان اليونانيون هم الخالقون ، وكان مبلغ جهد الرومانيين أن يقلدوا .[١]

ومن بين من برعوا فى الملهاة من الرومانيين نخص بالذكر «بلوتوس» **plotus** (٣٨٤ - ٣٥٤ق .م) وكان ذا أصالة فى تصوير شخصيات ملاهية ، وعواطفهم ، فى حوار حى ، وطرائف لاذعة عميقة ، وكان يحاكى شعراء من الإغريق ، وبخاصة «ميتاندر» (٣٤٢ - ٣٩٢ق .م) . ومن أشهر ملاهى «بلوتوس» - التى كان لها تأثير فى الآداب الأوروبية بعده - ملهاة «أولولاريا»[٢] أو «وعاء الذهب» ، وقد حاكاها «موليبر» فى ملهاته الشهيرة «البخيل» ، وكذا ملهاة «أمفيتربون»[٣] وقد أثرت فى الملاهى

(١) انظر : Allardyce Nicoll: Word Drama. London 1954, part: I, Chap. v.

(٢) Aulularia والمحتمل أنها كانت محاكاة للشاعر اليونانى «ميناندر» - انظر p. Harvery, op, cit. p. 67 - وموضوعها أن الشيخ البخيل «أوكليون» Suvlion كان يخبىء ثروته الذهبية فى وعاء فى منزله ، ويعيش فى فقر مدقع خوف أن يظن أحد به ثراه ويحدث أن يخطب جاره : «ميجادورس» Megadorus ابنته «فايدريا» phacdria وكان ذلك الجار يرغب فى الزواج من ابنة فقيرة مستقيمة نظرا لتقدمه فى السن ، ولكن الأب يتردد لأنه يظن أنه اكتشف كنزه ، ثم يقبل بعد هذا التردد ، وفى حفل الدرس يحضر المدعوون والطاهون من جانب «ميجادروس» فيطردهم الأب شر طردة ، لأنه يرى فى كل منهم سارقا لكنزه فى المستقبل ، ثم يرى ديكا من الديكة يحوم حول موضع الذهب فى البيت ، فيظن أنه اهتدى لموضعه ، فيذبحه ، ثم يحمل كنزه من مكان لآخر فى خارج المنزل حتى لايعرفه أحد ، ويصل للألهة كى تحمى كنزهمن الضياع ، ويلحظه ذات مرة خادم من خدم «ليكونيدس» Lyconides الذى كانت له علاقة مريبة من قبل مع ابنته ، ويفهم من الصلاة موضوع الكنز ، ولكن العجوز يشعر فطرد الخادم ، ويحمل الكنز إلى غابة بعيدا عن الناس ، ويتابعه فى حذر ذلك الخادم ويسرق الذهب بعد أن ينصرف الشيخ ، ويعود فلايجد كنزه ، فيجن جنونه ، ويرجع إلى المنزل ليعلم أن ابنته قد علقت من «ليكونيدس» والحب متبادل بينهما من قبل على الرغم من فقر الفتاة وغنى حبيبها ، وتزول عقبة الفقر حين يحمل الخادم الكنز الذى سرقه مهرًا للفتاة كى تتزوج من سيده ، فيعتقه سيده ، ويتم الزواج ، وشخصية «أكمليون» ومواقفه فى كثير منها ، قد أثرت فى شخصية «أرباجون» فى ملهاة ؛«موليبر» كما أثرت فى كثير من مواقف هذه الملهاة ، والمسرحى الانجليزى «جون ولسن» John Wislon (١٧٨٥ - ١٨٥٤) ملهاة متأثرة بكلا الملهاتين السابقتين وعنوانها : The projectors

(٣) Amphitryon وموضوعها أن «جوبيتر» Jupiter كبير الألهة عند الرومان قد هام بالسيدة «الكمين» Al-camene امرأة «امفيتريون» فهبط إلى قصر «طيبة» Thébes حيث تقيم هذه المرأة ، متنكرًا فى شخصية زوجها الذى كان فى الحرب ، وكان مع ذلك الألهة رسوله «ميركيوريوس» Mercury (Mercurius) الذى تنكر بدوره متقمصا شخصية «سوزى» ، وتستقبل المرأة «جوبيتر» فى شكل زوجها ، وتستمع لآيات بطولته ، ويعود زوجها الحقيقى ، ويلتقى تابعه «سوزى» مع «ميركيوريوس» وتدور مناقشة حول شخصية كل منهما ، حتى يتشكك «سوزى» الحقيقى فى نفسه وفى قواه الفكرية . ويسمع الزوج أنه أمضى ليلة أمس مع زوجته ، فتعتريه الشكوك ، ويبتعد عن النزول ، فيعود إلى الزوجة ذلك الإله مرة ثانية ، ويفجؤهما «أمفيتريون» ، فتدور مناقشة بين الشخصيتين ، وأهمية الملهاة - إلي جانب حوارها الحى ومواقفها المسرحية القوية - أنها تبين مسألة ازدواج الشخصية فى الأدب ، وقد برع فى تصوير هذه الناحية «موليير» ، ثم إن هذه الملهاة الرومانية مطابقة للأساطير اليونانية ، ، وملهاة «موليير» التى تحمل نفس الاسم ترجع إلى عام ١٦٦٨ ، وفيها يجعل «ميركور» ايضا يحظى بامرأة «سوزى»=

الأخرى التى تحمل نفس الاسم ، والتى قد ألفها «موليير» (١٦٢٢ - ١٦٧٣) و«دريدن» Dryden (١٦٣١ - ١٧٠٠) ثم «جيرودو» (١٨٨٢ - ١٩٤٤) .

وفى العصور الوسطى نشأت المسرحيات كذلك نشأة دينية ، كما نشأت عند الإغريق على نحو ما قلنا فيما سبق ، فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل ، تحكى ميلاد عيسى ، أو صلبه ، أو حكايات القديسين ، أو خروج آدم من الجنة ، أو قتل قابيل هابيل . . وعلى الرغم من ذلك تأثرت ، فى كثير من نواحيها الفنية وفى صياغتها ، بالمسرحيات اللاتينية ، لأن اللغة اللاتينية كانت هى لغة الكنيسة ، كما تأثرت بعض التأثر بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات اللاتينيين .[١]

وفى عصر النهضة رجع الأوروبيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين ، فى الموضوعات والأفكار والنواحى الفنية جميعا ، على نحو ما شرحنا فى نظرية المحاكاة فى عصر النهضة ، وعن حركة النقد العامة فى عصر النهضة نشأت القواعد الكلاسيكية مجملة فى مؤلفات الإيطاليين الذين شرحوا كتاب «فن الشعر» لأرسطو أولا ، وقد أفاد منها الفرنسيون وبنوا عليها قواعد المذهب الكلاسيكى وأخرجوا إنتاجهم الأدبى الكلاسيكى مبنيا على هذه القواعد ، فكانوا أسبق من الأوروبيين جميعا فى خلق المذهب الكلاسيكى والمسرحيات الكلاسيكية الخاضعة لقواعد ذلك المذهب ، وقد حاكى الكلاسيكيون الأوروبيون جميعا مسرحيات الأدب اليونانى والرومانى ، ولكن من خلال نقد أرسطو ، مع تأويله بما يتفق وقواعد «العقلية» الكلاسيكية ، ومع إضفاء الطابع الارستقراطى المحافظ على المسرحيات بما يتفق وروح عصرهم ، وقد أثرت الكلاسيكية الفرنسية بأدبها وقواعدها فى آداب أوروبا فترة طويلة من الزمن[٢] وفى الكلاسيكية قضى على الجوقة نهائيا كما كانت معروفة فى الأدب اليونانى والرومانى ، وعصر النهضة ، وذلك بفضل نقد «أرسطو»[٣] وتعليق شراحه من الإيطاليين أولا ، ثم من الفرنسيين .

=الحقيقى ، في شكل «سوزى» ، وفى هذه الملهاة تظهر أصالة «موليير» كذلك فى أشاراته الرقيقة الدقيقة إلى صنوف حب لويس الرابع عشر ، وقد تأثر بالملهاتين السابقتين «دريدن» فى ملهاته التى عنوانها : Arphityon or the two Sosias وفى ملهاة «جيرودو» تنتصر «ألكسين» فى طهرها وعفتها على الإله الوثنى .

(١) لايهمنا هنا الإطالة فى التفاصيل الخاصة بمسرحيات العصور الوسطى ، لأننا نتتبع على الأخص مواطن تلاقى الآداب المختلفة تاريخيا فى هذا الجنس الأدبى ، وكيف ساعد هذا التلاقى على تطور ذلك الجنس ، انظر : Allardys Nicoll: op. cit. pp. 141-173.

(٢) انظر هذا الكتاب ص٢٤ - ٢٨ ، ٣٤ - ٤١ وانظر كذلك كتابى : الرومانتيكية ص١ - ٣ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر هذا الكتاب ص٣١ والمراجع المبينة به .

وقامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، فى أواخر القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، وقد خالفت الكلاسيكية فى كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية ، فلم تتقيد بضرورة توافر خمسة فصول لكل مسرحية ، وقضت على وحدة الزمن والمكان من بين الوحدات الثلاث التى راعاها الكلاسيكيين متأثرين بأرسطو عن طريق التأويل .(١)

وحرص الرومانتيكيون كذلك على عرض الأحداث على المسرح بدلا من حكاية الكثير منها كما كان عند الكلاسيكيين ، ولم يراعوا الفصل بين الأجناس المسرحية كما كان الكلاسيكيون ، بل خلطوا المأساة بالملهاة ليؤلفوا «الدراما» الرومانتيكية ، وإلى جانب هذه النواحى الفنية العامة ، تغير موضوع المسرحيات ومضمونها ، فصارت شخصيتها شعبية ، وقضاياها اجتماعية أو نفسية إنسانية عامة ، بعد أن كانت المأساة مقصورة على الأبطال الإلهيين فى المسرح اليونانى ، وعلى النبلاء والارستقراطيين فى الكلاسيكية(٢) ، وصارت هذه الاعتبارات الفنية والاجتماعية عامة فى الآداب الأوروبية منذ الرومانتيكيين .

وبعد الرومانتيكية تغير طابع المسرحيات الفنى والاجتماعى تبعا للمذاهب التى تلت الرومانتيكية ، من واقعية ورمزية ووجودية وواقعية اشتراكية وسنذكر شيئا عن هذه المذاهب فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

وقد رأينا ـ فيما سقنا من إجمال ـ كيف بدأت المسرحية غيبية فى طابعها ، عجائبها دينية ، وبطولتها آلهية ، على نحو قريب من الملحمة فى موضوعاتها الأسطورية وفى عجائب البطولة فيها ، ثم خلصت قليلا قليلا من هذا الطابع ، ولكنها ظلت ارستقراطية النزعة فى المأساة حتى أواخر العهد الكلاسيكى ، ثم صارت موضوعاتها وقضاياها شعبية على يد الرومانتيكيين ، ثم نزلت إلى أدنى طبقات الشعب ، وصورت الشر للتنفير منه على يد الواقعيين .

ويلتحق بالمسرحيات ، فى أجناسها المشار إليها سابقا ، جنس ثانوى آخر ، هو **المسرح الغنائى** (oréra) Le eheatre Iyrique وهو مسرحية «ملهاة أو مأساة» تؤلف للغناء ، وتمتاز بأنها لاتزال ذات طابع ميتافيزيقى أو ملحمى ، فقد ظهر فيها

(١) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث : ص٧٤ ـ ٧٩ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر كتابى «الرومانتيكية» الفصل الثالث من الباب الرابع .

عجائب تفوق المعقول ، أو أشباح أو أرواح ، بقصد الإيحاء الفنى ، لانزول على الاعتقاد بالأساطير ، والحوار فيها قليل ، إذ هى تعتمد أولا على الحديث الفردى «مونولوج» ، ثم على الغناء والمناظر ، وقد نشأت هذه المسرحيات الغنائية فى إيطاليا فى أواخر القرن السادس عشر ، ثم انتقلت إلى الآداب العالمية جميعا .[1]

وأهمية الدراسات المقارنة فى هذا الجنس الغنائى أن الأدب العربى والآداب الشرقية قد غذته بموضوعات مختلفة ، نضرب مثلا لها هنا بالموضوعات المأخوذ عن ألف ليلة وليلة ، كالمسرحيات الغنائية الأوروبية الكثيرة التى عنوانها : علاء الدين والمصباح السحرى[2] وكالمسرحية التى عنوانها «معروف إسكافى القاهرة» وهى غنائية لاهية ، ألفها «هنرى رابو» H. Rabaud ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٩١٤ ، وكالمسرحيات الغنائية التى موضوعها شخصية : شهر زاد ، مثل ملهاة «شهر زاد» Stéhrézade التى ألفها «موريس رافيل» عام ١٩٠٣م .

وقد وضح مما سقنا إجمالا فى المسرحية كيف تعاونت الآداب الأوروبية على خلق هذا الجنس الأدبى وتطوره ، وكيف تضافرت جهودها معا للنهضة به حتى يستجيب للحاجات الفكرية والفنية لكل عصر ، ومواطن تلاقى تلك الآداب ـ على هذا النحو ـ موضوعات خصبة للدراسات المقارنة .

أما المسرحيات فى أدبنا العربى فالحق أنها لم تتأثر ، لا فى شأنها ولا فى نموها ، بشىء من المسرحيات الفرعونية ، على فرض وجود تلك المسرحيات تاريخيا فيما يدعيه بعض الباحثين ، استنتاجا من نصوص أساطير دينية متفرقة فى صورة حوار ، فعلى فرض تمثيل الأساطير الدينية الفرعونية فى القديم ، ليس لدينا دليل على أن المسرح عند قدماء المصريين قد تجاوز النطاق الدينى المحض إلى مسائل الإنسان ومشاكله ، على نحو ما كان عند اليونانيين منذ نشأة مسرحياتهم بعد انفصالها عن الشعر الغنائى الدينى . . وإذن لم يتوافر للتمثيل الفرعونى الطابع الإنسانى الذى يصير به جنسا أدبيا يمكن أن يؤثر فيما سواه ، على أن من الثابت بعد ذلك أننا لم نرث شيئا من ذلك التمثيل لنتأثر به فى مسرحياتنا العربية ، إذ كانت قد انقطعت صلاتنا بمصر القديمة بانتشار المسيحية أولا ، ثم بالفتح العربى وانتشار الإسلام الذى به أصبحت مصر عربية فى ثقافتها وحضارتها .[3]

---

(١) انظر : J. Suberville: Théorie de l' Art., pp. 303-304.

(٢) انظر : laffont- Bonpiani: Dictionnaire des oeuvree. I. p 44.

(٣) انظر : الدكتور محمد مندور : المسرح ـ القاهرة : ١٩٥٩ ٩ ـ ١٣ والمراجع المبينة به .

ولم يعرف الأدب العربى القديم المسرحيات ، ولا فن التمثيل كما هو فى العصر الحديث أو قريب منه ، إذ ظل محصورًا فى نطاق الشعر الغنائى وأدب الرسائل والخطب ، وعلى الرغم من معرفة العرب آثار اليونان الفكرية ، وعلى الرغم من ترجمتهم أرسطو ، فإنهم لم يحاولوا احتذاء اليونانيين في التمثيل ، ولاترجمة شىء من مسرحياتهم .

ولعل هذا هو أهم سبب من أسباب أخطاء العرب الكثيرة فى ترجمتهم كتب «أرسطو» ، «فن الشعر» ولذا لم يتأثر به النقد العربى تأثرًا كبيرًا ، ولم ينصرف به عن العناية بالشعر الغنائى إلى غيره من أجناس الأدب الموضوعية .

حقا وجد فى الأدب العربى عنصر حوار اتخاذ عماداً لحكايات قصصية ، وأظهر ما يكون ذلك فى فن «المقامة» ، ولكنه لم يقم أساسا لفن تمثيلى ، بل أن النقد العربى القديم لم يعن بهذا الجنس الأدبى ، لانصرافه إلى الاهتمام بالشعر الغنائى وما يتصل به .

وقد وجدت فى الأدب الشعبى العربى عناصر تمثيل بدائية فيما يسمى «خيال الظل»[1] ، وتمثيليات خيال الظل تعرف باسم «البابات» مفردها «بابة» ، يقدمها صاحبها بوساطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ذات ثقوب ومفصلات ليسهل تحريكها ، وعند اللعب بها ليلا توضع خلف ستارة بيضاء ، ومن ورائها مصباح ، بحيث تنعكس ظلالها من الخلف على الستارة ، ليراها النظارة من الوجهة الأخرى ، وتتحرك العرائس بعصا فى يد الذى يقدم «البابة» لتحريكها على حسب الحوار الذى ينطق به صاحب البابة مع مساعد آخر له ، بحيث يتغير الصوت بتغير الشخصيات وتنوع مواقفها .

وقريب من «خيال الظل» السابق ما كان معروفا لدى الترك ، مما كان يطلق عليه «القره كوز»[2] وهو يختلف فى طريقة التقديم عن سابقه ، لأن العرائس فيه لاتعكس

---

(١) يسمى.بالانجليزية shadow play والفرنسية : I'omber chinoise أى «الخيال الصينى» ، وفى الحق له نظائر قديمة فى الصين والهند ، كما كانت له نظائر فى اليونان القديمة ، والاحتمال الأقرب أن يكون مقتبسا من الصين بوساطة المغوليين ، المجاورين للقبائل التركية ، ومن القبائل التركية تسرب إلى العرب ، وبخاصة مصر حوالى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى .

انظر : Jacob M.Landau: Studies in the Arab Theatre and Cinema, philadephia. 1958. p.12.

(٢) «القره كوز» اسم لمن يقدم هذه المناظر فى التركية ، مصحوبا غالبا برفيقه «هاجى واد» hagivad ويحتمل أن يكون اسما تركيا مركبا فى الأصل من «قره» بمعنى أسود ، و«كوز» بمعنى عين ، وسواد العيون صفة غالبة على عيون الغجر من الأتراك الذين اشتهروا باللعب بخيال الظل ، أو هو تحريف عن «قرقوش» الذى كان وزيرًا فى العصر الأثيوبى ، وبه يضرب المثل فى ارتكاب المظالم - انظر المرجع السابق ص١٥ - ١٧ وكذا الدكتور محمد مندور المسرح ص٢٣ - ٢٤ .

ظلالها من الخلف على ستائر ، بل تظهر من فوق الستارة متحركة على حسب الحوار الذى ينطق به صاحبها خلف تلك الستارة ، وقد راج هذا النوع فى مصر وفى البلاد العربية ، بتأثير القبائل التركية .

وأقدم ما وصل إلينا من «البابات» المصرية منسوب إلى «ابن دانيال» (١٢٤٨ ـ ١٣١٠) العراقى الأصل ، والذى رحل إلى مصر وعاش بها فى القرن الثالث عشر الميلادى وأوائل الرابع عشر ، وقد بقى لنا منه [١] بابة ، «الأمير وصال» وبابة «عجيب وغريب» ، ثم بابة «المتيم والضائع الغريب»[٢]

وقد يكون لمثل تلك المناظر الشعبية أثر فى تهيئة الأذهان للإقبال على المسرحيات أو على دور الخيالة ، وحقا كان لموضوعاتها طابع اجتماعى فى نقد العادات والتقاليد ، وفى روح السخرية الفكهة ، على ما سادها مع ذلك من استهتار خلقى ، ولكنها كانت بدائية لايتوافر لها طابع الأدب المسرحى ، لا فى تبرير أحداثها الموالية بدون ربط فنى ، ولا فى تنويع الأحداث التى تعرض ، فمن المقطوع به أنها لم ترق بالذوق الفنى للشعب ولم تحمله على أن ينظر لهذا الضرب من الملهاة نظرة جد .

ومهما يكن من صلة بين هذه «البابات» وما يتصل بها من مناظر «القره كوز» من جهة وبين المسرحيات من جهة أخرى ، فى الموضوع وطريقة التقديم العامة وفى شىء من الحوار ، فإن الصلة الفنية والأدبية بينهما مقطوعة ، وكذلك الصلة التاريخية ، فمن التعسف أن يقال إن تلك المناظر الشعبية قد تطورت فخلقت المسرح

---

(١) باباته محفوظة فى مخطوطة بدار الكتب المصرية عنوانها «كتاب طيف الخيال» وبابة «الأمير وصال» تبدأ بأغان تحتوى على امارة الجمهورية وحمد الله ، والصلوات على الرسول والدعاء للحاكم ، ثم يأخذ فى عرض الموضوع ، وموجزه أن الأمير «وصال» سار فقيرًا نتيجة الفسق ، ويعتزم على الزواج ليستقيم ، ولكن تغشه الخاطبة فى فتاة تصفها له بالسحر والجمال ، وحين يبنى بها يجدها فى غاية القبح ، فيتوعد الخاطبة وزوجها ، ويعتزم على الحج تكفيرًا عن سيئاته ، وفى بابة «عجيب وغريب» نرى شخصين متسولين يذكراننا بشخصيات المقامات فى فسقها وجرأتهما على الخلق ، فعجيب ، مثلا يحمد الله على أنه خلق الخمر ، ويحث اخوانه الشحاذين أن يجتهدوا فى حيلهم ليحصلوا فورا على المال ، ووجه الشبه بينهما وبين المقامات واضح قوى ، ثم تخرج شخصيات أخرى يبلغ عددها سبعا وعشرين تقريباً ، ولكل منها مهنة معينة كانت شائعة وقتذاك ، كانت تجوب لأجلها الأسواق ، والمجتمعات الشعبية ، لتعرض بضاعتها أو ألعابها ، من ذلك مثلا : عسيلة العجان ، ونبانة العشاب ، ومقدام الأسى صاحب المباضع والمواسى ، وشمعون المشعوذ وهلال المنجم وشبل السباع مروض الأسود ومبارك الفيال ، وميمون القراد ، أما البابة الثالثة بابة «المتيم والضائع والغريب» فهى تعرض لغرام العشاق وأنواع المحبين ، وألقابا كانت شائعة كناطحة الديوك والثيران والكباش .

(٢) انظر كذلك المرجع السابق للدكتور مندور ص٢٢ ـ ٢٦ .

عندنا ، فهى قديمة نسبيا فى نشأتها وموضوعاتها ، ولم تتقدم ـ على قدمها ـ خطوة واحدة حتى تكون فنية أو أدبية ، بل إننا لمع المعتقدين بأن مثل تلك المناظر هونت فى نظر الجمهور من قيمة المسرحيات ، وصرفت الناس عنها فقد كانت تلك البابات الشعبية أبعد ما تكون عن الجد عن الدين وعن الخلق ، على عكس ما نعرف من نشأة المسرح الدينى لدى الإغريق مثلا ، ثم لدى الأوروبيين فى عصر النهضة ، لذلك كان المسرح ذا أثر عظيم وموضع تقدير من أولئك على حين شق طريقه فى عسر إلى حياتنا الأدبية والفنية .

وقد وجدت المسرحيات العربية فى الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها ونهضتها ، ومن المقطوع به أن الإيطاليين قد أسسوا ، فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مسرحا كان ذا أثر فى تهيئة أذهان المواطنين لفهم المسرحيات الحديثة والإقبال على مشاهدتها ولكن لانعرف شيئا عن موضوعات المسرحيات فى ذلك المسرح .(١)

وكان السبق الأول فى ميدان المسرح العربى لسوريا ، فى حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت سوريا فى ذلك الوقت تشمل سوريا ولبنان وفلسطين كلها مجتمعة ، وكان أول من بدأ المسرحيات العربية فيها هو «مارون النقاش» (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) وقد كانت ثقافته ايطالية فرنسية تركية ، إلى جانب ثقافته العربية ، وقد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج .

وقد رأى أن ينقل إلى العربية هذا الجنس الأدبى المسرحى ، وقد قال فى الخطبة التى تلاها عندما قدم أول مسرحياته : «البخيل» عام ١٨٤٨ :

« . . عند مرورى بالأقطار الأوروباوية ، وسلوكى بالأمصار الأفرنجية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع ، التى من شأنها تهذيب الطبائع ، مراسح يلعبون بها ألعابًا غريبة ، ويقصون فيها قصصًا عجيبة ، فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها ، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح» ، ثم يقول فى نفس الخطبة : «لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر ، فيعتبر البنية ويكون منها على حذر . .» ، وإلى هدفه الاجتماعى والفنى فى مسرحياته ، فضل «قديم المسرح الموسيقى المجدى» لأنه أحب إلى أهل عصره من المسرح غير الموسيقى الذى يسميه «بروزه»(٢) وملهاته السابقة الذكر :

(١) انظر : M. London : Studies in the Arab Theater and Cinem, pp. 52-55.

(٢) مارون النقاش : أرزة لبنان ـ بيروت ١٨٦٩ ص١٦ ، ١٨ .

«البخيل» ذات حدث أبسط من مسرحية موليير التى تحمل نفس العنوان ، والمسرحيات الإيطالية بنفس الاسم كثيرة ، منها مسرحيتان لشاعر الملاهى الإيطالى «كارلو جولدونى» (١٧٠٧ - ١٧٩٣) أولاهما باسم «البخيل» ، والثانية باسم «البخيل الحسود» ، ولابد أن مارون النقاش اطلع على شىء من هذه المسرحيات ، ولكن أصالته ظاهرة ؛ لأنه قصد إلى خلق مسرحيات غنائية ، يستخدم فيها الجوقة ، ويلائم بينها وبين جمهوره من الناحية الفنية ، وعلى الرغم من ذلك يبدو تأثره بموليير واضحًا فى مسرحيته السابقة وغيرها ، فى مواقف جزئية ، منها فى المسرحية السابقة مثلا ، موقف البخيل «قراد» من خادمه مالك ، حين يشك فى أنه سرق كيس نقوده ، فيقول له : «أرنى كفيك»! فيريه الخادم كفيه قائلا : «الأمر إليك» فيضيف قراد قائلا : «أين اليد الأخرى؟» والنكتة هنا غير معروفة فى العربية ، كأن البخيل فى اضطرابه يظن أنه سرق بيد أخرى له غير يديه ، وعلى الرغم من أن هذه النكتة فى مسرحية «بلوتوس» ، فإن الأقرب للاحتمال أن يكون مارون النقاش قد عرفها عن موليير ، فهى فى مسرحيته : «البخيل» - الفصل الأول - المنظر الثالث - وتأثره بالفرنسية يظهر أكثر من ذلك فى مسرحيته الأخيرة التى سنذكرها بعد قليل .

والمسرحية الثانية له هى ملهاة : «أبوالحسن المغفل أو هارون الرشيد» (١٨٥٠م) ، وهى مأخوذة عن ألف ليلة وليلة ، و«أبوالحسن» هذا هو الذى نصبه هارون الرشيد خليفة يومًا واحدًا - على حسب ألف ليلة وليلة - فوجد نفسه فى مغامرات لم يستطع أن يوفق بين مقتضياتها وحالته ، وهى أول مسرحية عربية أصيلة ، ومسرحيته الثالثة والأخيرة هى ملهاة «السليط الحسود» ، التى مثلت لأول مرة عام ١٨٥١ وهو متأثر فيها بمسرحية موليير التى عنوانها : «الأمير الغيور»[١] فى كثير من الأفكار العامة ، وفى الموقف ، على أنه متأثر فيها كذلك بملهاة «البرجوازى النبيل»[٢] لموليير أيضا ، إلى جانب تأثره قطعًا بمسرحيات إيطالية ، منها ملهاة «فرانسيسكو جرازيانى» (١٥٠٣ - ١٥٨٤) وعنوانها : «الغيور» ، ونكتفى هنا بالإشارة إلى تأثره بملهاة موليير الأخيرة فى الحوار الذى يدور بين جرجس السليط وأبى عيسى حين يقول أبوعيسى : «اعلم يا حبيبى أن النثر هو الكلام المنثور لا المنظوم ، أعنى الكلام المتداول فى ألسنة العموم ، فما كان نثرا لم يكن شعراً ، وماكان شعرًا لم يكن نثرًا . .» ، فيجيب

---

(١) Don Garcia de Navre ou Le Prince Jaloux.

(٢) Le Bourgeois Gentihomme

أبوعيسى : «ها! ها! الآن علمت معناه وتعلمت ، ، فإذن ، حين أقول لخادمى : نولنى عمامتى ولبسنى بابوجى ، أكون بالنثر تكلمت . . صار عمرى نحو ثلاثين سنة ، وأنا أتكلم بالنثر ولا علم لى بذلك ، بالحقيقة أن العلوم خير من الفلايك .

فهذا الحوار يذكر فى وضوح بحوار «جوردان» مع معلم الفلسفة فى مسرحية موليير السابقة ، وكذلك الحوار السابق واللاحق له يدل على تأثير مارون بنفس مسرحية موليير .[١]

وقد أتت إلى مصر ، فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، جماعة تمثيل سورية على رأسها «سليم النقاش» ابن أخ مارون النقاش ، ومن هذه الجماعة «أديب اسحق» و«يوسف الخياط» وقد قدم هؤلاء ـ منذ عام ١٨٧٦ وما يليه من أعوام ـ مسرحيات فى القاهرة أو الإسكندرية أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية ، مثل مسرحية «اندروماك» و«فيدر» للشاعر الفرنسى «راسين» ومسرحية «هوارس» للشاعر «كورنى» ومسرحية «زنوبيا» Zénobie للشاعر الكلاسيكى الفرنسى «دوبنياك» Daubeignac .

واستمرت المسرحيات السابقة وسواها تقدم للجمهور ، مع إضفاء الطابع الغنائى عليها ، ومع تغيير أسمائها بما يتفق والذوق العربى ، مما لايهمنا الآن ذكر تفاصيله .

وقليل من تلك المسرحيات يستحق أن يدخل فى نطاق الأدب المسرحى ، لتهافت لغتها ، وتفاهة الفن المسرحى فى تأليفها ، وظلت الحال كذلك حتى ظهرت مسرحية «مصرع كليوباترا» لشوقى عام ١٩٢٩ ، فكانت بدء الأدب المسرحى الصحيح فى لغتها الرفيعة ، وفى كثير من الجوانب الفنية التى توافرت فيها بالقياس إلى ما سبقتها من مسرحيات عربية .

وفى ضوء ما أجملنا من نشأة المسرحية العربية ، نورد هنا الخصائص العامة للأدب المسرحى العربى فى حدود ما له من صلات مع الآداب الأوروبية .

وطبيعى أن تكون الترجمة أسبق من التأليف ـ فى أكثر حالاتها ـ حرة كل الحرية تجاه الأصل ، تغير أسماءها ومواضعه ، وتحور فى الكثير من الأحداث بحيث تصبح مألوفة للقارىء أو المشاهد .[٢]

---

(١) قارن مسرحية موليير السابقة ، الفصل الثانى ، المنظر الرابع ، وارزة لبنان ص٢٩٠ والصفحات السابقة واللاحقة لها .

(٢) من أمثلة هذه التغييرات تسمية «عطيل» بطل مسرحية شكسبير باسم «عطاء الله» وحين ترجم نجيب الحدود مسرحية «هيرنانى» للشاعر الفرنسى «فكتور هوجو» غير اسم «هرنانى» HEMANI إلى حمدان واسم شخصية «دوناسول» DONASOL إلى «شمس» ، وبدل باسم «دون كارلوس» DON CARLOS اسم «عبدالرحمن» كما جعل عنوان المسرحية نفسها : «رواية حمدان» : انظر : J. M. Landau, op. cit., pp. 110-111

وهذه المسرحيات المترجمة اعتمدت أولا على الأدب الفرنسى الكلاسيكى ثم اعتمدت ـ بعد ذلك ـ على المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية فى الأعم الأغلب من حالاتها ، ثم الإنجليزية فى الحالات القليلة ، إلى جانب ترجمة مسرحيات «شكسبير» الذى هو أقرب إلى الرومانتيكيين فى خصائصه الفنية ، ثم أخذت الترجمة تعنى بالدقة والوفاء للأصل وتشمل المسرحيات التى تمثل المذاهب المعاصرة من واقعية ووجودية .

وأما فيما يخص المسرحيات الأصيلة غير المترجمة فقد كثرت وتنوعت اتجاهاتها ، وهى فى كل حالاتها لم تلتزم مذهبًا معينًا ، بل تأثرت بالمذاهب كلها ، وقد تأثرنا أولا بالكلاسيكية فى الموضوعات والنواحى الفنية ، وسرعان ما تأثرنا إلى جانبها بالرومانتيكية فى المسرحيات ذات الطابع العاطفى ، وفى المسرحيات التاريخية التى تشيد بالماضى الوطنى ، أو الماضى القومى .[1]

ونلحظ كذلك فى الاتجاهات العامة لمسرحياتنا أن الملاهى أكثر رواجًا من المآسى ، وذلك أن جمهورنا ، فى حياته العامة القاسية ، يقصد إلى المسرح للاسترواح لا للتعليم ، ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة ، ولذلك كثيرًا ما تتحول المأساة إلى «مليودراما» تعتمد على إثارة المشاعر بالوسائل اليسيرة من عرض أحداث مروعة ، ومن الاعتماد على الوقائع أكثر من الاعتماد على المواقف الفنية .

ومن المسرحيات اللاهية ما يعالج مسائل الأسرة ، أو بعض المسائل الاجتماعية ، مثال ذلك مسرحية «حفلة شاى» لمحمود تيمور ، وفيها ينعى على الجيل الجديد تقليده للغربيين فى توافه الأمور ، وحذلقته فى هذا التقليد السطحى وعلى الرغم من أصالة هذه المسرحية وعمق معناها فقد تأثر مؤلفها بملهاة «المتفيهقات المضحكات» Les Precieuse Ridicules للشاعر الفرنسى «موليير» فى لغتها وطريقة الحوار فيها .

وأعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية فى أدبنا ، والمسرحيات الرمزية المحضة قلما يتذوقها جمهورنا ، على أن كتاب المسرحيات الرمزية فى الغرب قلما نجحوا فيها ذلك

(١) من هذه المسرحيات مسرحية «ليلى ابنة للنعمان والأكاسرة» للكاتب السورى : يوسف الحائك ، وفيها يصف حرب الفرس ضد النعمان ملك الحيرة ، وكيف رفضت ابنته الزواج من ولى عهد الفرس ، ثم يصف انتصار العرب ، ويدعوهم للوحدة العربية الكريمة ، انظر المرجع السابق ص١١٥ ـ ١١٦ .
وقد كانت مسرحيات شوقى كلها ـ ما عدا مسرحية الست هدى ـ تاريخية تقصد إلى الاشادة بالماضى القومى أو الوطنى ، وهذه كلها نزعات تمت وازدهرت فى عصر الرومانتيكيين ، وطبعت بطابعهم الفنى .

لغلبة الطابع التجريدى عليها وفقرها فى تعمق النواحى النفسية ، ومثال هذه المسرحيات الرمزية المحضة عندنا مسرحية : «مفرق الطريق» لبشر فارس عام ١٩٣٧ ، وفيها يدور حوار بين فتاة اسمها : «سميرة» رمز الروح الدائبة فى البحث عن الحقيقة ، ولكنها مقيدة بقيود المادة والعالم المادى بشروره ونقائصه ، وبين فتى قريب منها فى السن ، وليد المجتمع ، لايستطيع أن يرقى لفهم المعانى المثلى التجريدية ، والصراع فكرى محض بين الماديات والتجريديات ، وبين نور العقل وظلمات العواطف فى صلتيهما بالروح ، ورمزية بشر فارس فى هذه المسرحية تذكر برمزية «فرلين» وبنزعة «بودلير» الرمزية .(١)

وقد حرص الأستاذ توفيق الحكيم على خلط الطابع الرمزى لبعض مسرحياته بقضايا اجتماعية عامة ، أو آراء فلسفية فى صلة الفرد بالمجتمع ، كما فى مسرحيته «أهل الكهف» فليس المجال الغيبى فيها سوى قالب إيحائى عام يذكرنا بكثير من خصائص بعض مسرحيات «ماترلنك» Maeterlinck البلجيكى ، وهو من أبرع من نجحوا فى المسرحيات الرمزية فى أوروبا ، وكما فى مسرحية «نهر الجنون» لتوفيق الحكيم أيضًا ، وفيها يمتنع الملك ووزيره من الارتواء من نهر الجنون الذى يرده أفراد الشعب جميعًا ، فيجنون ، ولكن سرعان ما يصبح الملك ووزيره هما المجنونين فى نظر الشعب ، فيضطران بذلك إلى ورود نفس النهر . وهى أسطورة لعل توفيق الحكيم أراد أن يصور بها طغيان المجتمع وسيطرته على الفرد ، وهى قضية رومانتيكية كما هى قضية الوجوديين ومن لف لفهم اليم .(٢)

وكان الأستاذ محمود تيمور من أبرز كتاب المسرح الواقعى ، وهو إلى جانب أصالته فى دقة ملحوظاته لشئون المجتمع ، وبراعته فى وصف آفاقه(٣) متأثرا فى وجهته الفنية العامة بنوع واقعية «جى دى موباسان» ثم الواقعية الأوروبية جملة .

ومن أوائل ما يخص الخطوط الكبيرة التى يضعها نصب عينيه من يحاول القيام بدراسات مقارنة لجنس المسرحية الأدبى ، وهو الذى أخذناه عن الآداب الأوروبية

---

(١) وقد ترجمت مسرحية بشر فارس هذه إلى الفرنسية عام ١٩٥٠ وإلى الألمانية عام ١٩٥١ .
أنظر : J.M. Landau. op., cit., pp. 123-124.

(٢) وقد ترجمت إلى اللغة الفرنسية ، أنظر المرجع السابق ص١٤٥ .

(٣) وقد سبق أن مثلنا له بملهاة «حفلة شاى» ، أنظر ص١٨٧ ـ ١٨٨ من هذا الكتاب ، وكذلك مسرحيته المسماة والمخبأة رقم ١٣ ، والتى ظهرت لأول مرة عام ١٩٤١ .

وقد أخذ يتأصل فى أدبنا ، ويؤدى رسالته الإنسانية والفنية فى نطاق ما ذكرنا له من اتجاهات عامة لاسبيل هنا إلى تفصيلها .

٣ـ الخرافة أو الحكاية على لسان الحيوان:

وهى حكاية ذات طابع خلقى وتعليمى فى قالبها[1] الأدبى الخاص بها ، وهى تنحو منحى الرمز فى معناه اللغوى العام ، لا فى معناه المذهبى ، فالرمز فيها معناه أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء فى قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التى تشف عن صور شخصيات أخرى تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة ، وغالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجماد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزًا لشخصيات أخرى .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية فى أدب الشعب قبل أن ترتقى من الحالة الشعبية «الفولكلورية» إلى المكانة الأدبية الفنية ، وأدنى صورها فى هذه الحالة أن تفسر ظواهر طبيعية تفسيرًا ميتافيزيقيًا أسطوريًا[2] على حسب عقائد الشعب ، أو تبين أصل ما سار بين العامة[3] من أمثال ، وحينئذ تجرى هذه الخرافات والأساطير الشعبية مجرى الحقائق ، ولايكون لها معنى رمزى فى صورته التى تحدثنا عنها ، وإذن لاتندرج مثل هذه الأساطير والخرافات فى الجنس الأدبى الذى نحن بصدد الحديث عنه ، مهما أجيدت صياغتها الأدبية ، ولكنها هى الأصل البدائى لنشأته .

---

(١) واسمها فى اللاتينية Fabula أى الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة اللاتينية فى اللغة الفرنسية وفى الانجليزية : Fable واسمها فى اليونانية apologos أى حكاية ذات مغزى خلقى ، واسمها الدينى المسيحى على حسب الانجيل : Patabola وهى كلمة دينية معناها الأصلى : المقارنة ، ثم إن صاحب الفهرست ومن نحانحوه يسمونها فى العربية : الخرافة .

(٢) مثل أسطورة «نارسيسوس» Narcissus عند اليونان ، وهو الفتى الجميل اذى أبتلته الآلهة «زفروديت» بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته فى الماء ، وفى سبيل حصوله على هذه الصورة مات غرقًا ، وتحول إلى زهرة «هى زهرة النرجس» ، ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو على الشطآن ، فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعي ـ ومثل ذلك أيضا الخرفات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب فى عهودها الفطرية ، ولها صلة بالعقيدة .

(٣) من أمثال ذلك ما يحكيه الميدانى «مجموع الأمثال جـ٢ ص١٣» : «هذا مما زعمت العرب على السن البهائم ، قالوا : إن الأرنب التقطت ثمرة ، فاختلسها الثعلب ، فأكلها ، فانطلقا يختصبان إلى الضب . فقالت الأرنب : يا أبا الحسل «الحسل ولد الضب ، وأبوه الحسل كنية الضب» فقال : سمعيا دعوت ، فقالت : أتيناك لنختصم إليك ، قال : عادلا حكمتما قالت : فاخرج إلينا ، قال : فى بيته يؤتى الحكم ، قالت : إنى وجدت ثمرة ، قال : حلوة فكليها ، قالت : فاختلسها الثعلب ، قال : لنفسه بغى الخير ، قالت : فلطمته ، قال : بحقك أخذت ، قالت : فلطمنى ، قال : جر انتصر ، قالت : فاقض بيننا ، قال : قد قضيت فذهبت أقواله ، كلها أمثالا» .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحكايات ، ويتوافر لها ما ذكرناه قبل من معنى رمزى ، فإنها تؤلف الجنس الفنى المقصود هنا .

فأى الشعوب كان الأسبق فى اختراع حكايات هذا الجنس الأدبى بحيث انتقلت منه إلى غيره من الشعوب؟ خلاف كبير بين الباحثين .

فيرى بعضهم أنها يونانية الأصل ، فى صورتها الفنية ، كما عرفت فى حكايات «ايسوبوس» Aesop (Aisopos) فى القرن السادس قبل الميلاد ، بل قد عرفت هذه الخرافات فى الأدب اليونانى قبل ذلك عند الشاعر «هيزيودس»[1] «حوالى القرن الثامن قبل الميلاد» ثم عند «ستيسيكورس» (فى القرن السادس قبل الميلاد) وإذن يحتمل أن تكون الخرافات المشتركة بين الهنود واليونانيين قد سرت من الآخرين للأولين ، وبخاصة بعد فتوح الإسكندر الأكبر فى الشرق (٣٥٦ ـ ٤٢٣ق .م) وبتأثير الحكومات التى أقامها على إثر فتوحاته الواسعة .[3]

على حين يرى آخرون من الباحثين أن الهند أسبق إلى هذه الحكايات من اليونان ، ففى كتاب «جاتاكا» ـ وهو الذى يحكى تاريخ تناسخ «بوذا» فى أنواع من الموجودات قبل وجوده الأخير مؤسسا للديانة البوذية ـ حكايات كثيرة عن أنواع وجود «بوذا» فى صور الحيوانات والطيور ، وترجع بعض حكايات ذلك الكتاب إلى قرون طويلة قبل ميلاد المسيح ، وقد تبلغ سبعة أو أكثر .

على أن بعض الحكايات المصرية القديمة على لسان الحيوان يرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر قبل الميلاد (مثل قصة السبع والفأر التى وجدت على ورقة بردى) ولايبعد ، إذن أن تكون هذه الحكايات المصرية هى التى أثرت فى هذا الجنس فى الأدبين الهندى واليونانى معا .[4]

ولاسبيل إلى القطع برأى فى هذه المسألة ، فهذه الحكايات ـ كما قلنا ـ تنشأ شعبية أو أسطورية ، ثم تأخذ فى الارتقاء إلى المكانة الأدبية ، فتتبادل الصلات مع الآداب الأخرى ، وليست لدينا أدلة تاريخية توضح لنا كيف تبودلت هذه الصلات ،

---

(١) Hisiod (Hesiodos) وقد زلف خرافة : «الباز والبلبل» .

(٢) Stesichorus وله خرافة «النسر والثعلب» ـ أنظر فى ذلك : Laffoni- Bompiani, ou cit., II. 318

(٣) من أصحاب هذا الرأى «جاستون بارى» أنظر Gaston paris: Le Poésie du Moyen-Age. II, 88

(٤)انظر : Chamber's Encyel. beast-fable

ولا يبعد أن تكون مصر والهند واليونان كلها قد أعطت وأخذت فيما يخص هذا الجنس الأدبى فى وقت معا طوال العصور .

يهمنا فى دراساتنا المقارنة أن نتتبع ، إجمالا ، نمو هذا الجنس الأدبى وخصائصه العامة فى الآداب الشرقية والغربية ، وكيف أخذنا من ذلك كله فى أدبنا القديم والحديث .ففيما يخص الآداب الشرقية ، كان الطابع الأدبى غالبا على حكايات وأقدم الآداب الشرقية التى عرفنا الكثير عن حكاياتها هو الأدب الهندى ، وفى كتاب «جاتاكا» السابق الذكر أنواع تشابه تربط ما بينه وبين الكتاب الهندى الآخر «تانتراخياييكا» Tantakhyika وهو أصل للكتاب الهندى الثالث «بنج تانترا» panctantra أو «القصص الخمسة» ، وترجع نصوص الكتابين الهنديين الأخرين ، إلى ما بين القرنين الثانى والخامس الميلاديين وقد وصل إلينا كذلك كتاب هندى متأخر عنهما هو «هيتوباديسيا» ، يرجع تدوينه إلى القرنين العاشر والحادى عشر الميلاديين ، وهو أهم كتاب هندى قلد فيه كتاب «بنج تانترا» فى حكاياته وطريقته .

وحكايات الحيوان فى الكتب الهندية السابقة كلها ذات طابع انفردت به ، فمن خصائصها الفنية **طريق التقديم** للحكايات بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل الذى وردت فيه الحكاية ، بعبارة ، وكيف كان ذلك . ويتصدر الإجابة عن الاستفهام عبارة : زعموا أنه كان . . . . ومنها كذلك **تداخل الحكايات** ، فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوى على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك ، ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، أو حيوانات جديدة فى الحكاية ، دون انقطاع ولأدنى مناسبة ، وثالث هذه الخصائص أن الكاتب فيها يتناسى الرموز ، أى الشخصيات أو الحيوانات التى جعلها القاص رموزًا للناس فى سلوكهم ، فيسهب فى الحديث عن الرموز إليهم من الناس ، غافلا عن شخصياته الرمزية .

وقد كان الأدب الإيرانى القديم صلة بين الأدب الهندى والأدب العربى فيها يخص هذا الجنس الأدبى ، ففى عهد «خسرو أنوشروان» - القرن السادس الميلادى - قد حصل طبيبه الخاص «برزويه» على نسخة من كتاب «بنج تانترا» الهندى ونقله إلى اللغة البهلوية وأضاف إليه قصصًا أخرى لم نقف بعد على مصادرها كلها ، والحيوانان الرئيسيان فى ذلك الكتاب من فصيلة ابن آوى ويسميان «كاراتاكا»

Karataka و«داماناكا» Damanaka ومنهما استخرج اسم الكتاب الفارسى[١] «كليلة ودمنة» الذى ترجمه عبدالله بن المقفع ، من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية حوالى القرن الثامن الميلادى .

وفى الأدب العربى القديم ، كانت ترجمة عبدالله بن المقفع هذه سببًا فى خلق هذا الجنس الأدبى الجديد فى اللغة العربية ، ذلك أن حكايات الحيوان فى الأدب العربى القديم قبل «كليلة ودمنة» كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين العامة من أمثال[٢] وإما مقتبسة من كتب العهد القديم ، أى ذات طابع دينى يتصل بالعقائد[٣] وأما ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به[٤] ، وفى كتاب «كليلة ودمنة» تتمثل الخصائص الهندية السابقة الذكر .

وكان كتاب «كليلة ودمنة» ذا أثر قوى فى الأدب العربى القديم فى العصر العباسى ، ذلك أن جعفر بن خالد البرمكى كلف عبدالله بن الأهوانى أن يترجمه له مرة ثانية ، ثم صاغه نظمًا ـ فى نحو أربعة عشر ألف بيت ـ أبان بن عبدالمجيد بن لاحق ، للبرامكة أيضًا ، وحاكاه فى ذلك شعراء آخرون ، منهم على بن داوود ، وبشرى بن المعتمر ، وأبوالمكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتا من نظم أبان بن عبد المجيد ، نقلها الصومالى فى كتابه : «الأوراق» .

ولم يقف حظ هذا الكتاب عند الترجمة نظمًا أو نثرًا ، فقد نسج آخرون على منواله ، فألف سهل بن هارون كتابًا سماه : «ثعلة وعفراء» هو محاكاة لكتاب «كليلة

---

(١) انظر : M.H Massé: Les Version persanes des Contes d'animaux. dans L'Ame de I'Iran. paris, 1951, p. 129=130.

(٢) كما فى «جمهرة الأمثال» للعسكرى ، وفى «مجمع الأمثال» للميدانى ، وسبق أن أوردنا مثلا منها هامش ص١٩٠ من هذا الكتاب .

(٣) مثلا فى الحكايات المروية عن أمية بن أبى المسك ، كما فى قصة الحمامة والغراب فى سفينة نوح «انظر : الجاحظ : الحيوا جـ٢ ص٣٢٠ ـ ٣٢٤» والقصة فى سفر التكوين أصحاح ٨ آية ٦ ـ ١٢ (انظر الدكتور عبدالرزاق حميد : قصص فى الأدب العربى ، ص٦٤ ـ ٦٥) .

(٤) مثلا قصة الباز والديك التى يضربها «المورياني» لجلسائه (الجاحظ : الحيوان ، جـ٦ ص٣٦٠ ـ ٣٦٣ تحقيق الاستاذ عبدالسلام هارون) .

ودمنة» ، وقد حاكى على بن داوود ، بدوره سهل بن هارون فى كتاب له سماه : «كتاب النمر والثعلب» ، ولم يصلنا شىء من هذه الكتب أيضًا .[1]

ومن نسجوا على منوال «كليلة ودمنة» إخوان الصفاء فى رسائلهم ، وقد نقلوا هذا الجنس الأدبى من المغزى الاجتماعى إلى الميدان الفلسفى ، فألفوا محاكمة طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان ، وأطالوا فى مرافعة الخصمين من الإنسان والحيوان ، ليبثوا فى تلك المرافعة أفكارهم الفلسفية .[2]

ثم توالى نظم الكتاب بعد ذلك فى عصور مختلفة ، ومن ذلك كتاب : «نتائج الفطنة[3] فى نظم كليلة ودمنة» للشريف بن عبد ربه المتوفى عام ٥٠٤ هـ .

وكان وزيرًا للسلطان «ألب أرسلان»[4] ولنفس المؤلف كتاب ثان حاكى فيه كليلة ودمنة وسماه : «كتاب الصادح والباغم» ، وقد تأثر فى الباب الأول منه : باب الناسك واللص الفاتك ، بكتاب «كليلة ودمنة» ، ثم فى الباب الثانى منه : باب البيان ومفاخرة الحيوان ، برسائل اخوان الصفاء فيما ذكروه من محاكمة الإنسان والحيوان ، وأما الباب الثالث : باب المحاورة بين الحمامة والظبية ، فهو أبيات من الحكم أتى بها تعقيبا على حكايات من كليلة ودمنة ، وينسب إلى نفس المؤلف كتاب آخر يسمى : «درر الحكم من أمثال الهنود والعجم» وينسب الكتاب الأخير أيضا لعبدالمؤمن بن الحسن الصاغانى من رجال القرن السابع الهجرى ، ومنه نسخ خطية فى مكتبه «فينا» و«ميونيخ» ، وكان آخر من نظموا الكتاب جلال الدين النقاش من رجال القرن التاسع الهجرى ، وتوجد نسخة من كتابه فى المتحف البريطانى وأخرى فى بيروت .[5]

---

(١) ابن النديم : الفهرست ص١١٨ ـ ١١٩ ، ١٦٢ ـ ١٦٣ ، ٣٠٤ ـ ٣٠٥ ، وكذا : المسعودى مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٦٤ ، جـ١ ص١٥٩ ، وهكذا .

Inostransey: Iranian Influence on Moslem Lierature, pp. 32-33. De Secy: Notices sur les Manuscrits. Vol. 10. pp. 168-170.

(٢) انظر رسائل اخوان الصفاء ، طبعة القاهرة ١٩٢٨ جـ٢ ص١٨٣ ـ ٢١٧ وتاريخ هذه الرسائل يرجع إلى القرن الرابع الهجرى .

(٣) وقد نشر فى لبنان عام ١٩٠٠ .

(٤) ابن خلكان : وفيات الأعيان جـ٢ ص١٩ .

(٥) انظر : الدكتور عبدالرزاق حميدة قصص الحيوان فى الأدب العربى ص١٣٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ .

وقد تأثر بكليلة ودمنة محمد بن أحمد بن ظفر ، فى كتابه النثرى : «سلوان المطاع فى عدوان الأتباع» ، وحكايات الحيوان فيه قليلة ، ذات صبغة دينية ، ولكن تأثير «كليلة ودمنة» فيها واضح كل الوضوح .

ثم جاء ابن عربشاه (أحمد بن محمد بن عبدالله ، المتوفى عام ٨٥٤هـ) ألف كتاب : «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» على لسان الحيوان ، وهو فى الحقيقة ترجمة أدبية حرة لكتاب : «مرزبان نامة» الذى دون فى الأصل باللهجة الطبرستانية فى القرن الرابع الهجرى (القرن العاشر الميلادى)[١] ، والذى ترجم - بعد - إلى الفارسية الحديثة ، ترجمه إليها «سعد الدين وزاوينى» ، فى أوائل القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) وقد سار فى تلك[٢] الترجمة على نهج «أبى المعالى نصر الله» الذى ترجم إلى الفارسية أيضًا كليلة ودمنة العربية لابن المقفع ، فكانت ترجمته نثرًا فنيًا ، يقرب من الشعر المنثور .

وعن «مرزبان نامة» ترجم ابن عربشاه كتابه السابق الذكر ، فى أسلوب أدبى يقرب من أسلوب «وراوينى» فى الفارسية ، وابن ربشاه له كتاب آخر مترجم أيضا يسمى : «مرزبان نامة» بسيط فى أسلوبه ، ولعله أقرب إلى الكتاب فى لهجته الطبرستانية الأصيلة التى لم يعد لها وجود اليوم .

وكتاب ابن عربشاه آخر كتاب فى هذا الجنس الأدبى فى اللغة العربية قبل العصر الحديث .

وقد أثرت العربية ، بدورها فى **الفارسية الحديثة** تأثرا عميقًا فى هذا الميدان ، إذ كان قد فقد الأصل البهلوى الذى ترجم عنه ابن المقفع ، فأصبح كتاب «كليلة ودمنة» العربى ، على حسب ترجمته ابن المقفع له ، أصلا لكل ترجمة فى اللغات لهذا الكتاب[٣] ، ومن هذه الترجمات الفارسية ترجمة أبى المعانى نصر الله حوالى عام ١١٤٤م ، وقد سبق الكلام عن طريقته فى ترجمته ثم ترجمه مرة ثانية إلى

---

(١) قد قمنا فى هذا بتحقيق طويل فى رسالتنا الأولى فى السربون ، تأثر النثر العربى فى النثر الفارسى ، ولم تطبع بعد ، ولا مجال للإطالة بذكره هنا ، وإلى هذا الكتاب فى لهجته الطبرستانية اشار عنصر المعالى - كيكلوس ابن وشمكير فى مقدمة كتابه الفارسى الشهير : قابوس نامة .

(٢) انظر هذا الكتاب ص١٣٦ وفى رسالتنا السابقة الذكر رجحنا أن يكون هذا الكتاب الطبرستانى الأصل محاكاة لكتاب كليلة ودمنة فى بحث طويل لا مكان له هنا .

(٣) قد ترجم هذا الكتاب إلى نحو ستين لغة ، كان الأصل العربى أساسا مباشرًا أو غير مباشر لها .

الفارسية فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى حسين واعظ كاشفى ، وسمى ترجمته : «أنوار سهيلى» ، وبهذه الترجمة الأخيرة تأثر «لافونتين» الفرنسى فيما يخص هذا الجنس الأدبى ، كما سنرى .

وقبل أن نتحدث عن التأثير العربى فى حكايات «لافونتين» نجمل القول فى نشأة هذا الجنس الأدبى وتطوره فى الآداب الغربية .

قد نشأ جنس الحكاية على لسان الحيوان فى الآداب الغربية نثرًا ، ثم سرعان ما صار شعرًا ، وغلب طابع الشعر عليه ، وقد سبق أن ذكرنا أنه كان معروفًا قبل «ايسوبس» عند اليونان ، ولكنه هو الذى اشتهر به فى الأدب اليونانى[1] وقد ألف حكاياته نثرًا ، وكان هذا الجنس ذا قيمة كبيرة لدى اليونان فى زمن «أرسطو» ، وكثيرًا ما كان يستشهد به الخيب فى المرافعات القضائية[2] ، وبعد «ايسوبس» أتى «بابريوس» Babrius (القرن الأول الميلادى) ، فنظم شعرًا مائة وثلاثا وعشرين حكاية من حكايات «ايسوبس» .

وقد أثر الأدب اليونانى فى الأدب اللاتينى فيما يخص هذا الجنس الأدبى فعلى الرغم من أصالة الشاعر اللاتينى «هوراس» (٦٥ - ٨ق .م) فى رسائله (Epistolae) وهجائه Satyrae - وبخاصة فى الهجاء الذى اعتبره «كانتيليان» جنسًا أدبيا استقل بخلقه الرومان[3] - نجد أنه يدخل ، فيما كتب ، حكايات على لسان الحيوان يسير فيها على منهج اليونان ، ولكن تظهر أصالته فى إضفاء طابع السخرية اللاذعة فى حكاياته على لسان الحيوانات التى يتخذها رمزًا للناس ، وحكاياته هذه شعر لا نثر ، وبعده أتى الشاعر اللاتينى الآخر : «فيدروس» Phaedrus (٣٠ق .م - ٤٤م) فنظم مائة واحدى وعشرين حكاية ، يحاكى فيها «ايسوبس» ولكنه يعبر فيها ، مع ذلك ، عن مظالم الحياة السياسية والاجتماعية فى عصر الامبراطور «تبيريوس» (١٤ - ٣٧م) وفى عصر «كاليجولا» (٣٧ - ٤١م) وقد ضاق بهذه المظالم واتخذ من هذا الجنس الأدبى طريقا للتخفيف عن آلامه فى شعوره بها ، وأثرت هذه الحكايات اليونانية واللاتينية فى أدب العصور الوسطى الأوروبية ، وطالما ترجمت أو حوكيت من الشعراء والكتاب ، مما لا يهمنا هنا الإطالة فيه .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص١٩١ .

(٢) أرسطو : الخطابة ، الكتاب الثانى ١٣٩٢ ب س وما يليه

(٣) Horace: Inst. Orat., X, I, 93 هذا ويطلق على رسائل «دوراس» وهجائه معا اسم (sermones) .

وانتهى ذلك الميراث فى هذا الجنس الأدبى إلى «لافونتين» الفرنسى (١٦٢١ - ١٦٩٥) فتأثر به ، وحاكاه ، وأخذ كثيرًا من موضوعاته عن سابقيه وبخاصة من اليونانيين واللاتينيين ولكنه بلغ بهذا الجنس الأدبى أقصى ما قدر له من كمال فنى ، فقد راعى الأسس الفنية العامة التى لحظها النابغون فى ذلك الجنس الأدبى من سابقيه ، ثم استكمل هذه القواعد الفنية ، وبرع فيها حتى صار مثالا لمن حاكوه فى الآداب جميعا ، ونجمل القول الآن فى هذه القواعد الفنية :

من القواعد الفنية ، فى هذا الجنس الأدبى ، الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية فى سياق الحكاية ، فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير فى ذهن القارىء الشخصيات الثانية ، فلا ينبغى أن يسترسل فى وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارىء صفات الشخصيات المرموز إليهم من الناس ، ولا أن ينسى الرموز فيتحدث عن الشخصيات المرموز إليهم حتى يغفل القارىء عن هذه الرموز هى وسائل الإثارة الفنية ، بل يجب أن يختار خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف ، تتراءى من ورائه الشخصيات المقصودة .[1]

ونلحظ فى حكايات «كليلة ودمنة» أنه غالبا ما ينسى المؤلف فيها الرموز ، فيطيل الحديث عن المرموز إليهم ، بحيث تنطمس أدوار الرموز فى الحكاية .[2]

وإلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف «لافونتين» - فى نقده ونظمه - قواعد أخرى دقيقة .

فيرى «لافونتين» أن «الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذاتى جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسما والآخر روحا ، فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقى»[3] لا ، ولكى يشف الجسم عن الروح لابد من إجادة تصويره تصويرًا يثير كل ما للروح من خصائص ، ولذا حرص «لافونتين» على توافر المتعة الفنية فى حكايته ، بحيث يصور فى شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التى تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ،

---

(١) انظر . J. Suberville: Théorie de LArt et des Galree Littéraires. pp. 332-333

(٢) انظر هذا الكتاب ص١٩٣ .

انظر : La Fontaine: Fables, éd. des Belles-Lettree, Préface, p. 12.

(٣) انظر : Taine: La Fontaine et ses Fables, paris 1947, p. 319

ويفكر أحاسيسه» وبذلك تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفنى واضحة من تلقاء ذاتها .

وقد حرص «لافونتين» على تصوير الشخصيات حية قوية فى أدق صفاتها المثيرة للفكرة ، وعلى تطوير هذه الشخصيات على حسب الحدث ، فى شكل درامى ، يهيىء «لافونتين» مجال الحدث فيه بالوصف المتصل أوثق اتصال بالحدث ، بحيث يمكن أن يقال إنه راعى فى حكاياته قواعد للتصوير الفنى هى صورة تقريبية لقواعد المسرحية كما سبق أن نبه لها «أرسطو»[1] بل إنه راعى الواقع فى رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حيوية وقوة ، ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالى الذى قد يعز وجوده ، ومثال ذلك حكاية الذئب والحمل ، مثلا لتصوير بطش القوى بالضعيف ، على أن المعنى الخلقى يبرز من وراء ذلك قويا بالغ القوة ، ووجز القول أن الإطار العام الذى تصور فيه مجالات الأحداث أو نفسيات الأشخاص يسير بالحدث فى تطور محكم ، بحيث تؤدى كل كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية فيه .[2]

وقد سبق أن ذكرنا أن «لافونتين» تأثر بمن سبقوه ممن ألفوا فى هذا الجنس الأدبى من اليونانيين واللاتينيين .

وقد تأثر كذلك بالأدب العربى فى «كليلة ودمنة» على حسب ترجمتها الفارسية ، وذلك أن «لافونتين» كان يتردد على نادى «مدام دى لاسابلير» Mme. de la Sabliére (١٦٣٦ - ١٦٩٣) وكان من أعضاء ذلك النادى الطبيب الرحالة «برنييه» Bernir (١٦٢٠ - ١٦٨٨) ، وهو الذى لفت نظر الشاعر إلى كتاب ترجم من الفارسية إلى الفرنسية عام ١٦٤٤ ، وعنوانه بالفرنسية : «كتاب الأنوار ، أو أخلاق الملوك ، تأليف الحكيم الهندى «بلباى» (- بيدبا) ترجمه إلى الفرنسية «داوود سهيد الأصبهانى» ، ولكن المترجم الحقيقى لهذا الكتاب[3] هو «جيلبير جولمان» Gilbert Gaulmin مستشار الدولة الذى كان علىٰ علم باللغات الشرقية ، وقد استعان بالفارسى الذى ذكره على أنه المترجم : وذلك الكتاب الفرنسى ليس سوى

---

(١) هذه القواعد أنظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الأول .

(٢) لايتسع المجال هنا للإطالة فى فن «لافونتين» انظر : Iainc. op. cit., P. 320 ct sq.

(٣) اسم هذا الكتاب بالفرنسية هو :

Le livre des Lumléres ou la conduite des Rois, composé par le sage Pilpay, indien, traduit en français par David-Sahid d'Ispahan.

ترجمة حرة لكتاب حسين واعظ كاشفى الفارسى الذى ذكرناه من قبل[١] والكتاب الأخير ترجمة حرة فى نثر فنى لكتاب عبدالله بن المقفع «كليلة ودمنة» ، كما سبق أن أشرنا .[٢]

وعن هذا الكتاب اقتبس «لافونتين» نحو عشرين حكاية أدخلها فى الجزء الثانى من حكاياته التى نظمها على لسان الحيوان ، يقول «لافونتين» فى مقدمة الجزء الثانى من حكاياته : «ليس من الضرورى فيما أرى أن أذكر المصادر التى أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أنى أقول اعترافًا بالجميل : إنى مدين فى أكثرها للحكيم الهندى «بلباى» الذى ترجم كتابه إلى كل اللغات»[٣] ، و«بلباى» هذا هو بيدبا الفيلسوف الذى قيلت حكايات كليلة ودمنة على لسانه ، على أن «لافونتين» لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيها على حسب مقتضيات فنه الذى أوجزنا فيه القول من قبل .

وفى أواخر القرن التاسع عشر ترجم محمد عثمان جلال - المتوفى عام ١٨٩٨م - كثيرًا من حكايات «لافونتين» فى كتاب له سماه : «العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ» فى شعر عربى مزدوج ؛ القافية ، ولكن ترجمته حرة لاتتقيد بالأصل ، بمصر فيها أماكن الحكاية ، أو يجعلها تجرى فى بلد عربى ، ويضفى على نصائحها طابعًا دينيًا يقتبسه من القرآن أو الحديث ، وفيها قليل من الحكايات العامية فى صورة زجل ، وبعده ألف إبراهيم العرب كتاب خرافات على لسان الحيوان اسماه «آداب العرب» وهو شعر أيضًا سار فيه على طريقة «لافونتين» .

ومن هذا يتضح أن هذا الجنس الأدبى قد انتهى إلى أدبنا الحديث فى صورته الغربية ، فإذا كنا قد اقتبسنا فيه بعض موضوعات من أدبنا العربى القديم أو من «كليلة ودمنة» فإن أسسه الفنية ظلت محاكاة لحكايات «لافونتين» .

وأعظم من برع فى هذه الحكايات فى أدبنا الحديث ، وجارى فى فنه «لافونتين» ، هو «أحمد شوقى» الذى بلغ بهذا الجنس فى أدبنا الحديث أقصى ما قدر له من

---

(١) انظر ص١٩٧ من هذا الكتاب ، وكذا :

M.H. Massé: Dans L'Ame de I'fran. p. 131- Roger picard: Les Salons Littéraires et la Sociéte Française. New York, 1943, pp. 106-108. La Fontaine: Fables éd. op. cit Introduction paar F. Cohin, p. XXXV-XXXVII

(٢) انظر من هذا الكتاب ص١٨٦ - ١٩٧ .

(٣) انظر: La Fontaine: Fables, éd. op. cit., II. P. 9.

كمال حتى اليوم ، وقد تطلع شوقى إلى تزويد الأدب العربى بهذا الجنس الأدبى على طريقة «لافونتين» الفنية حين كان يكمل دراساته فى أوروبا[1] وقد والى الجهد في هذا الميدان حتى كان خير من حاكى «لافونتين» فى العربية فى جميع خصائصه الفنية ، وأمام من يريدون المقارنة بينهما فى هذا المجال موضوع خصب للدراسة ، ويمكن تطبيق ذلك بالمقارنة بين فن «لافونتين» - على حسب ما أوجزنا فيه القول من قبل - وفن شوقى فى هذه الحكاية على لسان الدجاج لشوقى ، يقصد فيها إلى تنبيه الوعى القومى لدى المواطنين إلى خطر الغفلة والغرة فى علاقتهم بالأجنبى الدخيل ، وكانت تلك قضية عصره ، يقول شوقى :

بينا ضعاف من دجاج الريف تخطر فى بيت لها ظريف
إذ جاء هندى كبير العرف فقام فى الباب مقام الضيف
يقول : حيا الله ذى الوجوها ولا أراها أبدًا مكروها
أتيتكم أنشر فيكم فضلى يومًا ، وأقضى بينكم بالعدل
وكل ما عندكم حرام على ، إلا الماء والمنام
فعاود الدجاج داء الطيش وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جولة المليك يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة متمتعًا بداره الجديدة
وباتت الدجاج فى أمان تحلم بالذلة والهوان
حتى إذا تهلل الصباح واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح يقول : دام منزلى المليح
فانتبهت من نومها المشئوم مذهورة بصيحة الغشوم
تقول : ما تلك الشروط بيننا غدرتنا ، والله ، غدرًا بينا!
فضحك الهندى حتى استلقى وقال : ما هذا العمى؟ يا حمقى!
متى ملكتم ألسن الأرباب قد كان هذا قبل فتح الباب

(١) انظر أحمد شوقى «مقدمة الشرقيات» طبعة ١٨٩٨ .

فشوقى فى الحكاية السابقة يصف الحال ، ويهيىء فى وصفه لمجرى الحدث بين المخلوقات الضعيفة المعتزة وهذا الدخيل القوى المحتال ، وكل كلمة من الكلمات ، وكل جملة من الجمل ، يختارها شوقى ، فى عناية ، لتصف الحال النفسية لكل من الفريقين ، وعلى الرغم من أن هذه الصفات مميزة لأصحابها ومصورة للدجاج بوصفها رمزًا ، فإنها تتراسل مع صفات المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبى الدخيل ، ولهجة الديك فى تظاهره بالضعف ، وزعمه الرغبة فى الخير ، وتوكيده أن إقامته موقوتة ، تتفق تماما مع وعود الإنجليز لذلك العهد ولهجتهم مع المصريين ، ثم يحدث فى الحكاية ما يشبه «التحول» فى المسرحية ، حين يفتح الدجاج الباب لهذا «الهندى» ولكن شوقى يطور الحالة النفسية فى بطء لكل من الفريقين ، فتبدو المخاطر ، أولا هواجس فى أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح حقائق مروعة ، على حين يغير «الهندى» من مسلكه قليلا قليلا ، وهو رضى النفسى ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأغرار ، ثم يفاجأ الغافلين بالكشف عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون فى نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان ، وما أعظم الفرق بين حال «الهندى» فى بدء طرقه الباب ، وحالة سخريته المرة حين استقر به المقام ، والحكمة الخلقية والوطنية ، فى الحكاية ، ليست مقحمة بعد ذلك ، بل هى مصورة تصويرًا محكمًا فى الدقائق والتفصيلات المنظومة فى سياق الحكاية ، وبهذه القوة فى التصوير الفنى يؤدى هذا الجنس الأدبى رسالته خير أداء ، وشتان بين طريقة شوقى تلك وطريقة ابن المقفع ، الهندية فى حكايات «كليلة ودمنة» .

هذا ، ولازال هذا الجنس الأدبى حيا وذا قيمة كبيرة ، وبخاصة أدب الأطفال والفتيان .[1]

تلك أهم الأجناس الأدبية الكبيرة التى اخترناها وكانت تعالج شعرًا أما فى نشأتها ، كما فى الملحمة والمسرحية ، وأما عقب نشأتها فى الآداب الأوروبية كما فى الحكاية على لسان الحيوان ، وعلى الرغم من أن هذا الجنس الأخير كان فى أصله الهندى والإيرانى نثرًا ، فقد تردد بين الشعر والنثر فى الأدب العربى القديم ، ثم استقر فى أدبنا الحديث فى جنس الشعر بتأثير «لافونتين» ، كما سبق أن وضحنا .

ويلتحق بالأجناس الشعرية ، جملة جنس **الوقوف على الأطلال بين الأدبين**

---

(١) انظر : I. De: Trigon Histoire de la Littérature Enfuntine pp. 21-22 188.

العربى والفارسى ونوجز القول فيه هنا ، على أنه مثل للأجناس الأدبية الثانوية ذات الطابع العاطفى التى يصعب بحثها فى نشأتها وتطورها .[1]

معلوم أن الوقوف على الأطلال لم تستقل فيه القصائد فى الأدب العربى القديم ، بل كان جنسًا تابعًا لغيره ، شأنه فى ذلك شأن الغزل فى العصر الجاهلى فى جملته[2] لا وقد كان صبغة عاطفية محضة ، يعبر فيه الشاعر عن عاطفته النبيلة فى وفائه لحبه ، ويبكى بكاء الفارسى الوفى على ذكرى عاطفته فى شبابه ، ويحن لآثارها فى أطلال ديار الحبيب النازح[3] وغالبا ما كانت أجزاء القصائد القديمة التى موضوعها هذا البكاء ، هى أصدق وأنبل وأقوى ما فى تلك القصائد جميعا ، وفيها يظهر الحزن ، وتبدو العواطف الذاتية المشبوبة ، من وراء الوصف الدقيق لرسوم الديار وأطلالها ، وصفا يتجلى فيه طابع البادية وتقاليدها ، وخصائص الحياة الطبيعية والاجتماعية فيها .

وحين عمت الحضارة العربية ، واستقر العرب فى الممالك الأخرى فاتحين ، رأوا آيات الحضارات الأخرى ومعالم عمرانها ، فوقفوا على الآثار فى قصائدهم العربية ، وفى الوقوف على الآثار طابع عاطفى ، يشيد فيه الشاعر بمجد غابر ، وعز دائر ، ويأسى لماضى خالد ، وقد يهرب من حاضره ليستروح فى ذلك الماشى ، وهو فى كل ذلك يتغنى وفاء ، ويصور حنينه لعهد سالف ، وتلك وجوه شبه توحد ما بينه وبين الوقوف على الأطلال وعندنا أن الوقوف على الآثار قد تطور عن الوقوف على الأطلال ، فما الآثار إلا الأطلال فى عهد الحضارة والعمران ، على الرغم مما بين الوقوفين بعد ذلك من فروق : فالوقوف على الآثار يعبر فيه الشاعر عن نواح أكثر صلة بالمجموع منها بالفرد ، لأن موضوعها هو التغنى بماض وطنى أو قومى ، وهو مثل الوقوف على الأطلال فى أنه استراحة إلى الماضى من الحاضر المجهود ، وفى أنه مجال تصوير الشعور بالأسى عصر زاهر ، ولكن الماضى فى الوقوف على الآثار أخلد وأغنى أثارًا ، ومجال تصويره يتطلب موقفا طويلا يفوق الوقوف العابر[4] على رسوم

---

(١) انظر هذا الكتاب ص١٠٦ ـ ١٠٧ .

(٢) قد عالجنا الغزل ونشأته فى الأدب العربى وتأثيره فى الأدب الفارسى فى كتابنا «الحياة العاطفية ، ليلى والمجنون» فى الأدبين العربى والفارسى .

(٣) لأصل طابع الفروسية فى البكاء على الأطلال ، انظر المرجع السابق ، الفصل الأول من الباب الأول ، وكذا ، كتابى النقد الأدبى الحديث ص٢١٢ ـ ٢١٥ .

(٤) كانت العرب تقف على الأطلال فى عبورهم بها ، من فوق المطى ، فإن كانت الأطلال على سدن الطريق قال الشاعر : قفا ، أوقفوا ، أوقف وإن لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا ، أو عوجوا ، ولا يكادون يذكرون الوقوف نزولا على المطى ، ولهذا نقدوا مثل كثير فى قوله : خليل هذا ربع عزة فأعقلا قلوسيكما ، ثم أبكيا حيث حلت ولاتعقل القلوس إلا إذا نزل عنه راكبا (انظر : أبوالقاسم الأمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، ص٣٩٧ ـ ٤٠٠) .

الخيام ، ولذا استقلت به القصائد ، دون الوقوف على الأطلال ، وقد تشوب الوقوف على الآثار روعة الإعجاب ، أو الرغبة فى العظة والاعتبار ، ويستتبع وصف الآثار الإشادة بحضارة أهلها ، إما لأنهم من بنى الوطن أو من أبناء القومية ، وإما لما بينهم وبين أبناء القوم من صلات ، وما أكثر[1] من وقفوا على آثار الفرس وآيات حضارتهم من الشعراء ، سواء كانوا أصلا من الفرس ولكنهم نظموا خواطرهم شعرًا عربيًا[3] أم كانوا من العرب الذين استنطقوا تلك الآثار ، واستخروا منها آيات العبرة والعظة . وخير من تمثل به هؤلاء فى القديم ، هو «البحترى» فى وقوفه على «إيوان كسرى» بالمدائن فى سينيته الشهيرة وفيها يصف نفوره من الناس حتى الأقارب ، وضيقه بالدهر وأحداثه ، ثم يريد أن يهرب من حاضره ، بزيارة الإيوان والتسلى به :

حضرت رحلى الهموم فوجهت ... إلـــى أبيض المدائـــن عنسى

أتسلى عن الحظوظ وآســـى ... لمحل من آل ســـاســـان درس

أذكـر تنيـهم الخطوب التوالى ... ولقـــد تذكـر الخطوب وتنسى

ثم يصف الإيوان وصفا رائعا ، مقارنًا فى وصفه بين ذلك الأثر الجليل فى وقوفه عليه وبين أطلال العرب فى بكاء سواه عليها ، وهذا يؤيد ما ذهبنا إليه من أن الوقوف على الآثار امتدادا للوقوف على الأطلال ، يقول البحترى :

حلل لم تكن كأطلال سعدى ... فـى قفار من البسابس ملبس

ومســاع ، لولا المحابـــاة متى ... لم تطقها مسعاة عنس وعبس[4]

ثم يصور مشاعره ، يبرر بها بكاءه على عجائب تلك الربوع التى هى ليست ديار العرب ، ولكنها ديار أصدقاء العرب لعصره :

عمـرت للسرور دهرًا فصارت ... للتعـــزى ربـــاعـهم والتأسى

فلهـــا أن أعينهـا بدمـــوع ... مـوقـفـات على الصبابة حبس

---

(١) انظر مثلا : ابن الفقيه (أبوبكر أحمد بن محمد الهمذانى» : مختصر كتاب البلدان ، ليدن ، ١٣٠٣ ، ص١٥٨ ، وفيها شعر فى وصف إيوان كسرى والاعتبار بآثار الفرس وعجائبهم ، وكذا ص٢١٣ فى نفس الموضوع لشاعر آخر ، ثم فى ص٢١٤ ـ ٢١٦ فى وصف تمثال حصان «شيديز» وهو حصان «كسرى برويز» وص٢٤٠ ـ ٢٥٥ شعراء آخرون يصفون آثار همدان .

(٣) لاحظ ما سبق أن قلناه فى هذا الكتاب فى السطور الأخيرة من ص٩ .

(٤) الحالة : جملة بيوت الناس ، أو المجلس والمجتمع ـ البسابس : جمع بسبس ، بفتح أوله وثالثه ، هو الفقر الخالى ، وعنس عبس قبيلتان سميتا باسم أبويهما .

ذلك عندى ، وليست الدار دارى   باقتراب منها ، ولا الجنس جنسى

غير نعمى لأهلهـا عند أهلى   غرسوا من ذكائها خير غرس[1]

هذا ، وفى العصر الحديث سار شوقى على نهج البحترى حين نظم سينيته الأندلسية الشهيرة ، وفيها يصف حاله فى المنفى وضيقه بمن نفوه ، ويصف بعض مناظر مصر ، ثم يغيب عن حاضره فى حلم تاريخى يقف فيه على آثار العرب فى الأندلس ، محاكيًا البحترى فى وقفته تلك ، يقول شوقى :

وعظ البحترى إيوان كسرى   وشفتى القصور من عبد شمس

ثم يوجز قصده ، من التأسى والاعتبار بماضى العرب المجيد ، فى آخر بيت من قصيدته :

وإذا فاتك الفتـات إلى الما   ضى فقد غاب عنك وجه التأسى[2]

ذاك موجز مفهوم هذا الجنس الأدبى فى الشعر العربى ، وتطوره من الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الآثار .

وقد أثر الأدب العربى فى الأدب الفارسى فيما يخص هذا الجنس الأدبى ، بفرعى الوقوف السابقين .

وقد كان الوقوف على الأطلال فى الأدب الفارسى تابعًا للقصيدة الغنائية ، على نحو ما فى الشعر العربى ، وحسبنا أن نذكر مثلا لذلك الشاعر الفارسى «منوجهرى» المتوفى فى أواخر القرن الخامس الهجرى «أوائل القرن الثانى عشر الميلادى» فى قصيدة من ديوانه ، يمدح فيها عظيما من عظماء عصره ، ويقف فى بدئها على الأطلال ، ثم يضيق ذرعًا بفراق حبيبته ، فيرحل فى شعره على ناقة كما يفعل شعراء العرب ، فيصادف ركب حبيبته الراحلة مع صاحباتها من الغيد ، فيتم اللقاء والترحاب ، ويعقر لهن ناقته ثم يشارك حبيبته رحل ناقتها ، فيحس أن مركبه السماك والثريا بعد أن كان مركبه من نجائب الإبل ، فينظر ـ من عليائه فى عالم اللطائف ـ إلى مكانة ممدوحه : «أبو رضا» العظيم فى مناقبه ، ويتخلص بذلك إلى الاسترسال فى مدحه .[3]

---

(١) انظر لقصيدة : البحترى (أبوعبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) ديوان القاهرة ١٣٢٩ ـ ١٩١١ ص٥٦ ـ ٥٩ .

(٢) انظر أحمد شوقى ، الشوقيات جـ٢ ص٥٤ ـ ٦١ .

(٣) انظر ديوان «منوجهرى» طبعة باريس ١٨٨٦ ص١١ ـ ١٣ .

ثم تطور الوقوف على الأطلال إلى الوقوف على الآثار فى الأدب الفارسى ، على نحو ما سبق أن ذكرنا فى الشعر العربى كذلك ، وحسبنا أن نشير هنا إلى قصيدة الشاعر الفارسى «خاقانى» «أفضل الدين إبراهيم بن على الشبروانى» المتوفى فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى ، فى قصيدته فى إيوان كسرى أنوشروان بالمدائن ، وهو نفس موضوع قصيدة البحترى السابقة الذكر وفيها يستنطق الإيوان حكما ومواعظ ، ويعتبر فى موقفه ، باكيا على أمجاد الفرس الدائرة .(١)

ويندرج فى نفس الجنس الأدبى السابق الوقوف على أطلال البلاد بعد تخريبها فى الحروب ، وقد أثر الأدب العربى فيها أيضا فى الأدب الفارسى ، فالحريرى مثلا يبكى بلسان بطله فى المقامات : «أبى زيد السروجى» على بلدته «سروج» التى خربها الصليبيون عام ٤٩٤هـ(١١٠٠م) وتلك واقعة حقيقية يعبر عنها الحريرى فى قطعة شعر ، فى المقامة الثلاثين ، وأسلوبه فيها موجز ، قوى ، يترك فيه الحريرى التلاعب بالألفاظ مما يدل على أنه صادق يستوحى قلبه وعواطفه الوطنية المتقدة .(٢)

وقد حاكاه القاضى حميد الدين بلخى المتوفى عام ٥٥٨هـ(٣) (١١٦٦ ـ ١١٦٧م) فى مقاماته الفارسية التى بدأ فى تأليفها حوالى عام ٥٥٢هـ (١١٥٧م)(٤) ففى مقامته العشرين ، يقف ـ نثرًا ـ على أطلال مدينته «بلخ» ، ويطلق العنان لأشجانه ، ويبكى على خرائبها ، ويذرف الدموع حارة على أصدقائه ومواطنيه فيها ، على لسان صديق من أصدقائه يزور المدينة بعد أن اغترب عامين عنها ، وفى الحقيقة يستوحى المؤلف الفارسى هذا حقيقة واقعة فى غزو «الغز» لتلك المدينة وتخريبها عام ٥٤٨هـ (١١٥٣ ـ ٢٢٥٤م) .(٥)

* * *

والآن وقد فرغنا من أهم أجناس الأدب الشعرية التى وعدنا بدراستها من وجهة نظر مقارنة ، نبدأ بدراسة أهم الأجناس النثرية كذلك : من القصة ثم التاريخ إذا كان ذا طابع أدبى ، ثم المناظرة والحوار .

---

(١) ديوان خاقانى ، طبعة طهران عام ١٩٣٨ ص٣٦٢ .

(٢) الحريرى : مقامات ، المقامة الثلاثين .

(٣) ابن الأثير : الكامل ، جـ١١ ص١١٨ ، ويذكر باسم القاضى أبى بكر المحمودى .

(٤) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠هـ (١٨١٣) ص٥٣٠ .

(٥) المرجع السابق ، المقامة العشرين ص١٦٥ وما يليها وكذا .

Rieu: Catalegue of Persian Manuscript, vol. II. P. 747.

١. القصة :

تأخر ظهور النثر القصصى فى الآداب العالمية عن الملحمة والمسرحية ، فالقصة آخر الأجناس الأدبية وجودًا فى تلك الآداب ، وكانت أقلها خضوعًا للقواعد ، وأكثرها تحررًا من قيود النقد الأدبى ، وكانت تلك الحرية سببًا فى نموها السريع فى العصور الحديثة ، فسبقت الأجناس الأدبية الأخرى فى أداء رسالة الأدب الإنسانية ، وأصبحت فى الآداب الكبرى تفوق المسرحية وحلت مكانة اجتماعية وفنية لايفضلها فيها جنس أدنى آخر .

وقد وجدت فى الملاحم اليونانية عناصر قصصية ، هى التى مهدت لظهور النثر القصصى فيما بعد ، وقد تم أول ظهور ذلك النثر القصصى فى الأدب اليونانى فى القرن الثانى بعد الميلاد ، وكانت القصة آنذاك ذات طابع ملحمى ، فكانت حافلة بالمغامرات الغيبية ، وبالسحر والأمور الخارقة ، ويتمثل النموذج العام لأحداث قصص ذلك العهد فى افتراق حبيبين ، تقوم الأخطار المروعة ، والعقبات المؤنسة ، حدًا فاصلا بينهما ، ويفلتان منها بطرق تفوق المألوف ، ثم تختم القصة ختامًا سعيدًا بالتقاء الحبيبين .(١)

وأما فى الأدب اللاتينى ، فقد ظهرت القصة فيه فى أواخر القرن الأول بعد الميلاد ، على نحو مخالف للقصة اليونانية فى بادىء الأمر ، كما فى قصة «ساتير يكون» التى ألفها «بترونيوس» . . وهى هجائية ، تصور مغامرات شائنة لصعلوكين وخادمهما ، وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة فى عهد «نيرون» ، وتصف العادات والتقاليد فى سخرية مرة ، كما تحكى كثيرًا من حيل السحرة واللصوص .

---

(١) من أشهر القصص اليونانية لذلك العهد قصة «نياجينس» و«خاركليا» Théagenes and Chariclea أو «أسيرا الأحباش» وهى من تأليف «هيلودور الفينيقى» فى القرن الثالث بعد الميلاد ، وهى قصة فتاة بارعة الحسن مجهولة الأصل تحب أميرًا يونانيًا حبًا عفًا ، ويقسمان على أن يظلا طاهرين حتى الزواج ، ثم يرحلان إلى مصر بمساعدة قسيس مصرى كان فى اليونان ، وتصادفهما فى طريقهما عقبات كثيرة : عواصف البحر ، وهجوم القرصان ، وقطاع الطرق ، وضروب من السحر ، وحروب كثيرة ويريان عجائب غير مألوفة ، كأقواء يحسبون أحياء على حين هم موتى ، وموتى يتكلمون ، وأخيرا يصل الحبيبان إلى الحبشة أسيرين فى حرب ، وبينما هما على وشك الفتك بهما ، إذ يكشف أن الفتاة ابنة ملك الناحية ، فتزول كل العقبات فى سبيل زواجهما ، وينعمان بحياة سعيذة .
ومن هذه القصص الشهيرة أيضا قصة «دافنيس وخنويه» Daphbnis and Chloe ألفها «لونجوس السوفسطائى» فى القرن الثالث بعد الميلاد ، ومكان القصة جزيرة «لسبوس» وموضوعها أن أسرتين من أسر المزارعين تؤديان ـ فى فترين ـ لقيطين هما «دافنيس» و«خلويه» يرعيان إليهم ، فينشأ بينهما حب قوى ولكنه عف ـ على حسب التقاليد اليونانية دائما ـ ويصادفان فيه عقبات كثيرة ، ويعانيان آلاما ، ويساعدهما إله الرعاة «بان» pan على التخلص منها ، إذ يكتشف أصلهما ، فيعلم أنهما ولدا أميرين من تلك الناحية ، والقصتان السابقتان كان لهما تأثير فى الآداب الأوروبية حتى عصر الكلاسيكى .

ثم تأثرت القصة اللاتينية بالقصة اليونانية ، وأشهر قصة يمثل بها لذلك التأثر هي قصة «المسخ» أو «الحمار الذهبي» ألفها «أبوليوس» **Apulius** في النصف الثاني للقرن الثاني بعد الميلاد ، ولها أصل يوناني مجهول للمؤلف .[١]

وفي هذا كله كانت القصة قريبة من أصلها الملحمي ، فالقاص ينهج منهج الشاعر في نزعته إلى الواقع ، والقاص والشاعر كلاهما كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه ، وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأحداث العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، على حين لا تعبأ بالواقع ولا تحفل به ، وبذلك سبقت القصة الخيالية إلى الوجود القصة الواقعية ، كما سبق الشعر النثر الفني[٢] إذ كان كل منهما يمتاح من مورد واحد .

وفي العصور الوسطى الأوروبية وجدت قصص ذات طابع شعبي هي «الفابليو» ، وقد سبق أن ذكرنا خصائصها العامة ، وتأثير الثقافة العربية فيها[٣] ، على أن هذه القصص لاتندرج في القصة في معناها الفني ، ولم تساعد على تطور مفهوم القصة بعامة ، وإنما نشير إليها في دراساتنا المقارنة ، لأنها مجال من مجالات نفوذ الأدب العربي والشرقي إلى الآداب العربية في العصور الوسطى .

وأهم ما نعنى بذكره هنا من قصص العصور الوسطى ، هو **قصص الفروسية والحب** ، وفيها بدأ تأثير عربي ذو قيمة أدبية كبيرة ظل طوال العصور الوسطى ، وشطرًا من عصر النهضة ، وتفصل فيه القول بعض التفصيل .

---

(١) وموضوع قصة «المسخ» Metamorphoses أو «الحمار الذهبي» يتلخص في أن «لوسيوس» يذهب عند ساحرة ، فيطلب منها أن تطليه بدهان ليصير مخلوقًا آخر ، فتعطيه دهانا يتحول به إلى حمار ، ويقع في أيدي كثير من الناس ، من اللصوص وسواهم ، ويقاسي الجوع وضربات العصا ، ويطلع على ضروب الفسق والعار ، ثم يعود إلى حالته الأولى على يد كاهن للألهة «ايزيس» ويشيد بإيزيس ودينها ، وبعد التحول إلى انسان تصير آراء المؤلف واضحة كأنه كان يتقمص في خياله ذلك الحمار ، فيهجو العادات والتقاليد ، وقد أول هذا التحول بانحطاط الانسان إذااستسلم لغرائزه الحيوانية ، ونجاته بالشريعة والمحن ، ومن القصص الفرعية الدخيلة في القصة ، قصة الفاتنة : «بسوخيه» psyche وحب الإله «كوبيدون» ثم هيامها به ، وتعرضا لكثير من المحن في سبيل ارتقائها إلى المقام الإلهي ، ثم حظوتها بمرتبة اخلود ، وهي تشغل في القصة جزءاً من الكتاب الرابع ثم الكتاب الخامس وجزءاً من السادس ، وقد اتخذت فيها بعد رمزًا للحب الإلهي وارتقائه بالنفس إلى مرتبة الخلود . انظر :

H. Le Haitre Essai sur le Mythbe L'syché pp. 140, 146.

(٢) انظر : P.C. Green: French Novelists, vol. I, pp. 1-2

وكذا كتابي : النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٥٥ - ٥٦٤ .

(٣) اتنظر هذا الكتاب ص ٧٤ - ٨٢ .

وذلك أنه على الرغم من طابع الحب العف فى قصص اليونان ، لم تكن المرأة فيه ذات مكانة تخول لها سلطانا على المحب ، كما فى قصص الفروسية على نحو ما سنشرح ، وقد أشاد أفلاطون بقيمة الحب وأثره فى قيادة النفوس إلى الحقائق الكبرى عن طريق العاطفة ، ولكن ظلت نظرياته محصورة فى دائرة الفلسفة ، على أن الحب عنده له معنى أوسع وأشمل ، لايقتصر على حب المرأة وحدها ، ولذلك لم يكن لفلسفته صدى مباشر فى القصص ، حتى عرفه العرب ففلسفوا به عاطفة الحب فى شعرهم وقصصهم الصوفية على أن عاطفة الحب لديهم كانت ، منذ نشأتها ، وليدة خلق الفروسية العربية ، ثم تأثرت تأثرًا عميقًا بالدين الإسلامى قبل فلسفتها بتأثير أفلاطون .[1]

وفى الأدب الرومانى ألف «أفيديوس» **Ovidius** (٤٣ق .م ـ ١٨م) كتابًا أسماه «فن الحب»[2] يعلم فيه الرجال كيف يحظون بحب النساء ، ويعلم فيه النساء كيف يستدمن مودة الرجال ، على طريقة لم يلتزم فيها حدود الخلق ، ولم يراع فيها أية مكانة للمرأة ، والمؤلف فى هذا الكتاب مستهتر ماجن يدمغ عصره بالفسق والفجور ، ومن هذه الناحية اكتسب الكتاب صورة هجاء اجتماعى ، وقد أراد «أوفيديوس» أن يستدرك ما صنع ، فألف كتابًا آخر عنوانه : «علاج الحب»[3] فى لهجة ساخرة أيضا ، يصرح فيه أنه ألف كتابه الأول يقصد فيه غير السراة الشرفاء من القوم ، ويسدى نصائح لمن يبتلون فيرون نقائص النساء فضائل ، فيشير عليهم أن يتفكروا فى النقائص الجسمية الطبيعية فى المرأة ، وهى نقائص من شأنها أن تقضى على وله المحبين البله ، ويظهر من كتابيه السابقين أن الحب مجون ودعابة ، ولا جد فيه .[4]

وفى العصور الوسطى الأوروبية ، ظلت المرأة فى المجتمع وفى الأدب لايؤبه بها ، حتى القرن الحادى عشر ، وحينذاك أخذ يظهر خلق الفروسية الذى يزواج بين أخطار الحرب وأخطارالحب ، ولايهمنا هنا تفصيل القول فيما يخص الشعر الغنائى من هذا الاتجاه ، ولنا إليه عودة فى القسم الثانى من هذا الفصل ، ولكننا نجمل القول الآن فيما يخص القصة منه .

---

(١) قد فصلنا القول فى ذلك تفصيلا ، وأوردنا ترجمة نصوص أفلاطون ، وحددنا أثرها فى كتابنا : الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، أنظر على الأخص : الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الباب الثالث .

(٢) publius Ovidius: ars Amatoria

(٣) Remedia Amoris

(٤) انظر ما عدا نصوص الكتابين هذا المرجع :

ففى النصف الثانى من القرن الثانى عشر الميلادى ، ألف من يدعى «أندريه لوشابلان» André Le Chaplain كتابًا باللاتينية سماه «فن الحب العف»[1] ، وفيه يذكر إدراكا جديدًا للحب لم يكن للأدب الأوروبى به عهد حتى ذلك القرن ، وفيه ترتفع المرأةإلى مكانة لم تحظ بها من قبل فى أوروبا ، ويخضع الفارس لها كما يخضع التابع للسيد صاحب الإقطاع فى تلك العصور ، فالفارس يضحى فى سبيل حبها ، ويبكى ، فى يسر ، حين يهدده الخطر فى حبه ، ويعد ضعفه أمامها نبلاً وسموًا لا استكانة فيه ولا ضرر بسببه ، والحب طاهر ، بل هو على رأس الفضائل ، فهو الذى يعلم المحب الكرم ، ويبعث على التمسك بالخلق الكريم ، ولا يصح للمرء أن يحب أكثر من امرأة ، ولا أن يحب امرأة غير كريمة الخلق ، فالطهر والحياء والصدق والوفاء والتضحية هى دعائم الحب النبيل ، حب يكتنفه الحرمان ، ويطيب للمحب فيه العذاب ، ويشق عليه الظفر بما يؤمل من غاية .[2]

«فمن أين أتى ذلك الإدراك الجديد للحب الذى يظل دائما محروما؟ إذ أن هذا الغناء الشاكى للمحبوبة الفاتنة المتأبية المتعالية أبدًا ، نظرة جديدة للمرأة لانظير لها فى الآداب الأوروبية القديمة» .[3]

قد يكون لروح الفروسية فى الحروب آنذاك ـ وبخاصة الحروب الصليبية – بعض الأثر فى النظر إلى المرأة نظرة تبجيل ؛ إذ أن من طبيعة الفارس أن ينبل فى عاطفته ويصدق ، وقد يكون لانتشار الثقافة بين صفوة النساء ، ومخالطتهن قصور الملوك ، أثر كذلك فى الإشادة بمكانة المحبوبة ، ولكن ذلك كله غير كاف فى شرح هذه الظاهرة الجديدة لدى المنصفين من الباحثين .

على أنه من الثابت أن هذا النوع الجديد من الحب قد سبق رقى المرأة اجتماعيا فى ذلك العصر ، وجاوز العادات والتقاليد السائدة العامة التى لم تكن قد وصلت فيها المرأة إلى تلك المكانة التى يشاد بها فى الشعر والقصة .[4]

(١) Laffont- Bampiani, op. cit, I' 170 IV, p. 241. Ars Honeste Amande.

(٢) المرجع السابق الفصل السابع والثامن ، وكذا :

Troubadours et Cours, d'Amour, Paris 1950, Chap, III,

وكذا Gusrave cohen: La vie Littéraire en France du Moyen- Age

(٣) انظر : Denis De Rougemont: L' amour et L'occident, pp. 7-70 paris 1949. p 150.

(٤) المرجع السابق ص١ ـ ٧٢ .

ومن المقطوع به أن هذا الإدراك الجديد للحب - فى القصة والشعر معا- قد نشأ على أثر اتصال الغرب بالشرق ، إما فى الحروب الصليبية ، وإما عن طريق العرب فى الأندلس .

و«مارى دى فرانس» أميرة اقليم «شامبانيا» - وهى التى ألف «اندريه» السابق الذكر لها كتابه فى الحب فى أواخر القرن الثانى عشر - هى بنت «الملكة «اليونور» **Elónore** حفيدة «جيوم التاسع» الذى كان أمير «بواتييه» ودوق «أكيتانيا» (١٠٧١ - ١١٢٧) وهو أول شعراء «التروبادور» وقد اشترك فى الحروب الصليبية ، وكان على دراية بالثقافة العربية فى الأندلس والشرق ، وقد ظهر فى شعره الغنائى هذا الإدراك الجديد العاطفى أول ما ظهر .

وأميرة اقيم «شامبانيا» السابقة هى نفسها التى كانت تشمل برعايتها الشاعر القصصى الفرنسى «كريتيان دى تروا» Chrétien de Treyes الذى ألف لها قصصًا فيها يتجلى الحب على حسب قواعده المذكورة فى كتاب «فن الحب العف» الذى سبق أن أشرنا إلى مضمونه .[١]

وحقا من يقابل بين قواعد الحب فى ذلك الكتاب وبين إدراك العرب لحب الفروسية العف ، كما كان فى الغزل العذرى - وبخاصة على حسب الكتب العربية القديمة التى درست هذه الحياة العاطفية عند العرب - يجد تشابهًا كبيرًا بين هذين النوعين من الحب لدى العرب والأوروبيين فى تلك الفترة ، ومن أشهر هذه الكتب العربية كتاب «الزهرة» لأبى بكر محمد بن داود الأصفهانى الظاهرى المتوفى عام ٢٩٦هـ (٩٠٩م) وقد حاكاه ابن حزم الأندلسى (أبو محمد على بن أحمد بن سعيد) المتوفى عام ٤٥٦هـ (١٠٢٢م) فى كتابه «طوق الحمامة» والكتاب الأخير متقدم على كتاب «شابلان» - المذكور قبل - بأكثر من قرن .

والقرائن التاريخية السابقة تحمل على الاعتقاد أن هذا الإدراك للحب - على نحو فريد فى الآداب الأوروبية - إنما ظهر فى تلك الفترة بتأثير حب الفروسية العربى بعد أن اشرب أهله روح الإسلام ، فعبروا فى شعورهم العربى عن عاطفتهم العفة

---

(١) انظر : A.R. Nykl: Hispano- Arabic pocety and its Relations with old provencial Troubadours Baltimore, 1946, pp. 372-373. Lafitte Houssat op. cit, pp. 49-50: G. Cohen, op. cit. p. 65.

وكذا :

الخالصة ، وخضعوا للمرأة خضوع الفرسان المؤمنين ، ثم جاء نقادهم فسنوا أصولا لهذا الحب فى كتبهم ، ومن أشهرها الكتابان اللذان ذكرناهما : على أن هذين الكتابين متأثران - فى الناحية النظرية - بفلسفة «أفلاطون» و«أفلوطين» هذه الفلسفة التى غذت العواطف العربية الإسلامية الأصيلة ولكنها لم تخلقها .[1]

ومن القواعد التى يذكرها «شابلان» فى كتابه السابق أن المحب لايهيم بسوى محبوبة واحدة ، وأن الحب يظهر عليه بهيئة الخشوع أمام حبيبته ، ويضطرب قلبه بحضرها ، ولا يقصر فى أى مطلب تريده منه حبيبته ولو تحمل فى ذلك المشاق ، وخيالها دائما نصب عينيه إن غابت عنه ، وعليه أن يكتم حبه ، لأن إذاعة الحب سبب من أسباب القضاء عليه ، ثم عليه أن يكون كريمًا غير بخيل ، إذ الكرم صفة جوهرية لعاطفة الحب الصادق ، على أن خضوع المحب وتجشمه المشاق لاعيب ولا استكانة فيه ، وهذه كلها - كما نعلم - يفيض بها الشعر العربى ، ثم ينص عليها كل من تعرضوا لدراسة هذه العاطفة من القدماء ، ومنهم محمد بن داود وابن حزم فى كتابيهما السابقين .[2]

وقد كانت العقبة التى تقف فى سبيل اعتراف الباحثين بهذا التأثير هو عقيدتهم الخاطئة فى أن العاطفة العربية لم تحترم المرأة ، ولم تكن لها فيها مكانة كريمة ، وقد رد عليهم كثير من المستشرقين المدققين ، ووافقهم آخرون من الباحثين المنصفين ، مما ليس هنا مجال تفصيله[3] ويهمنا هنا بيان أثر ذلك التأثير فيما يخص القصة .

وحسبنا أن نضرب مثلا بقصة «لانسبيلو» أو «الفارس ذو العربة» التى ألفها «كريتيان دى تروا» [4] بناء على طلب «مارى دى فرانس» أميرة اقليم «شامبانيا» ، وقد سبق أن ذكرنا أنها هى التى ألف لها «شابلان» كتابه «فن الحب العف»[5] وفى

---

(١) انظر كتابى : الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، الفصل الأول من الباب الأول ، ثم الفصل الأول من الباب الثالث ، والمراجع المبينة به .

(٢) انظر : Lafitte- Houssat, op. cit., pp. 43-38 وقارنه مع : ابن حزم «أبى محمد على بن أحمد بن سعيد» طوق الحمامة ، القاهرة ٩٦٣١ - ٠٥٩ صفحات ٦ - ٨ ، ١١ - ١٣ ، ١٧ ، ٤٢ - ٤٧ ، ٦٣ ٧٢ ، ٧٨ - ٩٧ - وهى أفكار يعترف المؤلف أنه أفاد فيها من محمد بن داود فى كتابه : «الزهرة» وقد ذكرنا آراء ابن داود فى كتابنا الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، الباب الثالث الفصل الأول ص١٥٥ - ١٦١,

(٣) انظر مثلا : G. Cohen, op. cit., pp 64- 69: R. M. Pidal poesia Arabe y poesia, pp. 1- 62.
وكذا : Robert Briffaut: Les Troubadours et le Sentiment Romonesques, pp. 13-18. 23-29 et Passim

(٤) Chrétien De Troyes: Lancelut ou le Chevalier á la Charrette, vere l'an 1170.

(٥) انظر هذا الكتاب ص ٥١٢ - ٦١٢,

هذه القصة يتحمل الفارس «لانسيلو» محنًا كثيرة فى سبيل تخليص حبيبته الملكة «جينيفر» Genevriéve من السجن الذى وضعها فيه العملاق «ميلياجان» Méleagan ومن هذه المحن عبور الفارس على جسر هو سيف حاد فوق نهر مروع هائل يسمى «نهر الشيطان» ولا يستمع الفارس فى ذلك إلى تحذير إخوانه ، ولا يروعه منظر الأسدين اللذين ينتظرانه على الشط الآخر ، ذلك أن الموت أهون عليه من النكوص أمام حبه ، ومن هذه المحن كذلك مبارزته مع العملاق «ميليا جان» مبارزة فريدة يتمثل فيها له الموت الرهيب ، ويكاد يضعف ، لولا أنه يرى حبيبته من بعيد تطل من النافذة ، ويخرج من النزال منتصرًا لا يطلب جزاء على ذلك سوى بسمة من حبيبته ، وتضن عليه بها ، لأنه كان تردد لحظة فى ركوب «عربة» لمعرفة مكانها فى السجن ، وإنما كان قد تردد لأن تلك العربة كان لايركبها رجل ذو مكانة ، ويرضى الفارس بحكم حبيبته القاسى لأنه ليس له إلا أن يطيع ، ويدوم على حبه ، يحصل بعد ذلك على رضائها بمغامرات ومصارعات ، أخرى ، وهذه القصة هى خير تطبيق لنظرية «شابلان» فى نوع الحب الذى لم يكن له نظير فى الأدب الأوروبى من قبل ، وبخاصة من جهة سيطرة المرأة وخضوع المحب التام لها[1] ، هذا والقصة السابقة نظمها مؤلفها شعرًا فى حوالى سبعة آلاف بيت ، وقد أثر هذا الإدراك العام للحب فى كثير من كتاب العصور الوسطى وشعرائها وممن تأثروا به «دانته» فى ملحمة «الكوميديا الإلهية» كما بينا من قبل[2] وقد استمر هذا التأثير فى الأدب الأوروبى طوال العصور الوسطى وفى عصر النهضة ، وطبيعى أن تتأصل قصص الفروسية والحب فى معناها السابق فى الأدب الأسبانى ، لتوافر الصلات بين الأدب الأسبانى والثقافة الأوروبية منذ الفتح الإسلامى للأندلس .

ومن أشهر القصص الأسبانية التى اتخذت نموذجاً لقصص الحب والفروسية طوال عصر ـ النهضة ، وأثرت بهذا الطابع فى الاداب الأوروبية ، قصتان : احداهما للكاتب الأسبانى : « سان بدرو » من رجال النصف الثانى من القرن الخامس عشر ،

(١) يوجد وجه شبه قوى بين هذه المخاطرات التى يحكيها بديع الزمان فى مقامته «البشرية» على لسان فارس أيضا يقوم بمغامراته فى سبيل ظفره بفتاة فى حوزة أبيها ، فيصرع الأسد ، ويصرع الحية ، ولكنه ـ وهو على وشك حصوله على ما يريد ـ يصادف من هو أشجع منه ، فإذا هو ابنه ، انظر : بديع الزمان الهمذانى : مقامات ، المقامة البشرية ، ولكن لاسبيل إلى اثبات صلات تاريخية بين هذه المقامة العربية والقصة الفرنسية السابقة .

(٢) انظر : هذا الكتاب ص١٦١ ـ ٣٦١ وكذا: R. Priffoult: les Troubadours et le Sentiment Romanesque. Paris 1945, pp. 148 et sq. 208- 211

وعنوان قصته : « سجن الحب »[1] ، وقد نشرها عام ١٤٩٢م ، والقصة الثانية للكاتب الأسبانى الآخر : جارثى أور دونييس ، أو « رودر يجيس دى مو نتالفو » ، وعنوانها : « أماديس دى جولا[2] . وقد نشرها عام ١٥٠٨م . وفى القصتين يتفق الجانب العاطفى مع روح الفروسية . فالوفاء لدى المحب غاية فى ذاته . وفى سبيل الحب تهون كل الغايات ، ويتغلب على كل الصعوبات . وعلى المحب أن يبرهن على صدق حبه بالخضوع التام لأمر حبيبته ، ولو كان فى هذا الخضوع هلاكه . وقد أثر ت القصتان السابقتان فى جميع الآداب الأوروبية فى عصر النهضة .

وقصص الفروسية والحب تحتوى على جانب عاطفى ذاتى ذو طابع إنسانى تفوق به الملاحم . ولكنها بعد ذلك تقرب من عالم الملاحم ، لأن أخطار الحب فيها شاذه

---

(١) la Carcel dc Amor لمؤلفها : San Pedro . وفيها يتخيل المؤلف أنه ضل يوماً فى «سيراموربنا» فرأى فرساً هائلاً ، فى يده اليسرى درع من حديد ، وفى يمناه رأس امرأة مرسوم على صفحة من حجر (هذا الفارس تمثيل لحب) يجر وراءه فتى حزيناً إلى سجن هو سجن الحب ، وهو حصن قاعدته صخرة وعرة (هذه الصخرة رمز الوفاء) ـ والسجن ذو أعمدة أربعة : الذاكرة والذكاء والإرادة يشد من أزرها العقل . ويجلس السجين على كرسى من نار ، ويتهيأ لوضع تاج الألم على رأسه . وهذا المحب هو «لوربانو» ، وحبيبته هى «لوريولا» التى تستهين فى بادىء الأمر يجيبها ، ولكن تميل إليه عقب تدخل المؤلف بينهما فيتبادلان للرسائل . وإذا غريمهما «برسبو» يشى بها للملك ، فتحجب «لوريولا» فى ذلك الملك . ويتبارز «لوريانو» و«برسبو» فينهزم الأخير ، ويفقد يده اليمنى فى المبارزة ، ولكن يشيع على الأثر أن الحبيبين التقيا فى مكان مريب . فيحكم على الفتاة بالموت (كان الموت عقوبة المرأة إذا قامت بينهما وبين الرجل علاقة غير مشروعة ، أنظر : J. LAFFITE HAUSSAT, OP. CIT., P. 11-14 وينقذها «لوريانو» وتقيم معها فى قصر يتحصن به ضد جند الملك على أن «لوريد» تأبى بعد ذلك أن تعترف بحب الفتى ، لأنها ككانت محل ريبة بسببه ، وهى تؤثر الشرف على نفسها ، فتأمره ، ألا يحضر نقائها ويطيع الحبيب أمرها يائساً ، وحين يعيب صديق من أصدقائه النساء بأنه لا وفاء لهن ، يرد عليه رد الفارس قائلا : أن النساء سبيل تلقين الفضائل . ويموت الفتى عقب ابلاغه آخر رسالة الحبيبة ، وإنما مات لأنه لم يستعا لم زن يحقق سعادته فى الحب .

(٢) Amadis de Gaulat للكاتب Garci Ordonez Rodriguez de Montalvo وملخصها أن «أماديس» ابن غير شرعى من «بريون» الملك ، ويتركه الأب عند ولادته فى زورق فى المحيط ، ويلتقطه «شانداليه» على شواطىء إيرلندا ، ثم يتعرف بالأميرة «أوريد» أنت «ليفارت» ملك انجلترا ، ويقوم بين الفتى والفتاة حب قوى طاهر يقسمان فيه على الوفه ، ثم يرحل «أماديس» فارساً يحوز المجد فى مغامراته : يصحبه خيال» «أوريان» يهون عليه الصعاب وفى طريقة ينتصر عن العملاق «أبيس» عنوانك «بربون» فيستقبله الملك مرحباً ، ويتعرف عليه إبناً له بوساطة الخاتم والسيف الذين تركهما معه حين وضعه فى الزورق عقب ولاعته وبينما هو فى مغامراته الكثيرة تتهمه حبيبته بأنه خانها ، وتحرم عليه الخضوو أمامها فيخضع أمرها يائساً . ويعتزل الناس ، ويقيم على الصخرة المكينة Peaa Pobre ويسمى نفسه «الحين القديم» Beltenecbreso ـ وإنما كان حزيناً لأنه حبيبته جحدت وفاءه وهذا الجحود أشد عليه موت ولكن لاتلبث حبيبته وولد أن يدعوانه لنجدتهما ، فينتصر فى مغامرات حديثة ، ويتوج مصر وزوجة من حبيبته ، وزواج آخرين من وفاته بمن أحبوا . ثم تضهره «ورجاندا» ـ وفى روح التى كانت دائماً هو كله بحميته ـ فتن لابنه «سلنديان» أنه سيكون .

تشبه ما فى سيرة بطل الملاح ، فالبطل فى القصة مثال الفارس الكامل ، يعيش فى عالم بعيد عن الحقيقة ، وتحميه قوى غيبية . ثم إن هذه القصص متخلفة فى نضجها الفنى ، إذ لايربط الحوادث فيها سوى شخصية البطل الذى لا يزال ينتقل من نصر إلى نصر . فالوحدة العضوية لا وجود لها . على أن مثل هذه القصص ، فى مثاليتها . تبعد كثيراً عن الوقائع بعجائبها ، وتسير رتيبة فى أحداثها . فهى تصوير لكفاح الفارس المنتصر دائماً ، وتأتى النهاية المكررة غالباً من ظفر الفارس بإعجاب حبيبته وقضائه على كل العقبات .

وقد سخر «سرفانتيس» الأسبانى من أدب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف فى قصته الخالدة «دون كيخوته» إذ قلد قصص الفروسية تقليداً ساخراً ، ونقل مجال الحوادث من الجانب المثالى إلى الجانب الواقعى الأليم ، وتقدم كثيراً فى التحليل النفسى لشخصيته «دون كيخوته» فيجعل منه نموذجاً بشرياً ، بل كشف عن جوانب نفسية دقيقة تجاوز بها مجرد تصوير نموذج عام . وقد حمل «سرفانتيس» على من يبتعدون عن الواقع ، ويقطفون عيدان الكلمات بدلاً من سنابل الحقيقة . وساعدت دعوته تلك على أن تخطو القصة خطوة أخرى نحو العناية بالواقع وما فيه(١) ، على الرغم من أن معاصريه لم يفهموها حق الفهم(٢) .

وكانت قصص الرعاة فى عصر النهضة أقرب إلى الواقع من قصص الفروسية السابقة ، على الرغم من أن إدراك الحب واحد فيهما . وذلك أن قصص الرعاة تقل فيها العناصر العجيبة الموجهة للأحداث ، وتكاد تنحصر فى السحر واستطلاع المستقبل . فالحوادث فيها إنسانية فى جوهرها ، على الرغم من أنها رتيبة . وقد صور كتابها أماكن واقعية فى بلادهم جعلوها مجال الحوادث التى دارت بين الرعاة . وليس هؤلاء الرعاة إلا أشخاصاً حقيقيين أرستقراطيين ، يلبسون من الرعاة والراعيات قناعاً ، فكان هؤلاء الرعاة والرعيان يمثلون شخصيات فى قمة المجتمع ، لا فى طبقته الوسطى أو الدنيا . وهذه القصص نشأت أولا فى الأدب الإيطالى ، ثم الأسبانى ، ثم الفرنسى(٣) .

(١) انظر لملخص القصة كتابى : النقد الأدبى الحديث ، الباب الثالث ، الفصل الأول ، وقد ترجم الجزء الأول منها الدكتور عبد العزيز الأهوانى . وأنظر كذلك :

P.Hazard: Don Quichotle, Paris 1949, pp. 282-303

(٢) المرجع السابق ص ٩٧ - ٩٨ .

(٣) انظر أمثلة لتلك القصص وموجزا لها فى كتابى السابق ، الفصل الأول من الباب الثالث لا يعنينا هنا التفصيل فى ذلك .

وفى القرن السادس عشر والسابع عشر فى أوروبا وجد جنس جديد من القصص ، خطا بالقصة خطوات نحو الواقع ، هو ما نطلق عليه قصص الشطار ، ووجد أول ما وجد فى أسبانيا . وهو قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا فى المجتمع ، وتسمى فى الأسبانية Picaresca وتختص بأن المغامرات فيها يحكيها المؤلف على لسانه ، كأنها حدثت له . وهى ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه ، ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج فى سفره . وحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع . ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته . وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكماً تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس ، وقصر النظر فى اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الإحسان خير . وأول قصة من هذا الجنس القصصى فى الأدب الأسبانى هى قصة عنوانها «حياة لاساريو دى تورمس وحظوظه ومحنه»[١] . وهى قصة تنبع من واقع الحياة فى الطبقات الدنيا ، وتصفها كما يمليها منطق الغرائز الصريح . وهى معارضة تامة لقصص الرعاة السالفة الذكر ، وتسير على نقيضها ، لأنها تصف واقعاً مثالية فيه ولا أمل .

ويوجد وجوه شبه قوية بين قصص الشطار السابقة الذكر وبين المقامات العربية كما نعلمها عند بديع الزمان الهمذانى ثم الحريرى . ولم تبحث هذه المسألة ثانياً بحثا

---

(١) La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas adversidsdes.
قصة قصيرة أسبانية ، نشرت أول مرة عام ١٥٥٤م . ومؤلفها مجهول . فيها يصف «لاساريو» طفولته وأنه كان ابن طحان ، وسجن والده لانتقاصه دقيق عملائه ، فمات فى السجن . وقبل موته كانت أمه خليلة عربى أسبانى يعمل سائساً لدى غنى من الأثرياء وما لبث أن اتهمه مخدومه بالسرقة نحوكم هو وخليلته . فاضطر «لاساريو» أن يكسب عيشه بنفسه . فبدأ حياته شحاذاً على حسب ما أسدى له من النصائح . وقد اهتدى إلى معرفة أعمى داهية فى التسول ، فكان يكسب فى شهر أكثر مما يكتسبه مائة أعمى فى سنة . وعلى الرغم من إعجابه بذلك الأعمى . فإنه لايلبث أن يختلف معه ، فيعتزم على تركه حين يرى نفسه قادراً على مباشرة مهنة التسول وحده . فينهز فرصة لتركه يصطدم بجدار تحت وابل من المطر . . ويهرب منه ليتركه وحظه . ثم يصبح خادماً عند قسيس صغير يعيش على أموال الصدقات ، ويأكل ويعطيه باقى طعامه ويصف «لاساريو» بخله وجشعه ، وأثرته ، على حين هو فى الواقع فقير لايكاد يجد ما يكفيه . ثم يصير فى خدمة نبيل صغير ، على غير ثراء ، لم يبق له سوى التشدق أمام الناس بالنبل ، وهو فى الحقيقة يعيش على التسول . فيضطر «لاساريو» إلى أن يتسول لحسابه ولحساب سيده . ويعطف على سيده لأنه جائع ، وهو يعلم بالتجربة لذع الجوع ، ولكن ذلك النبيل يفخر عليه بأنه متواضع فى جلوسه معه على مائدة واحدة مع أنه نبيل الأصل . فيحرمه ذلك الغرور ميزة معرفة الجميل وفضيلة الصراحة ، وذلك لتعلقه بالشرف الكاذب . وينتقل بعد ذلك «لاساريو» إلى صحبة آخرين ، ولايلبث أن يتركهم لأنهم لايظهرون صراحة على ما هم عليه . ويؤثر أن يعيش كما هو بأقل مجهود وفى خلق من الصراحة التامة ، لايحسب حساب الغد . وبعد مغامراته الكثيرة يفضل أن يشتغل سقاء ، ثم دلالا . ويتخذ لنفسه امرأة لا يبالى ما إذا كانت خالصة له أم خليلة قسيس يباركهما . .

مقارناً بعد . ولكن الأدلة التاريخية تقطع بأن مقامات الحريرى عرفت فى الأدب العربى فى أسبانيا . ومن كتاب العرب الأسبانيين من ألفوا مقامات على غرارها فى أواخر القرن الثالث عشر الميلادى ، مثل ابن القصير الفقيه ، ومثل «أبو طاهر محمد بن يوسف السرقسطى»[1] . وقد شرح «مقامات» الحريرى كذلك كثير من العرب الأسبانيين ، من أشهرهم عقيل بن عطية المتوفى عام ١٢١١م . ثم أبو العباس أحمد الشريشى المتوفى عام ١٢٢٢م . ثم أن مقامات الحريرى ترجمت إلى اللغة العبرية ، ترجمها سالمون ابن زقبيل فى القرن الثانى عشر الميلادى ، ثم ترجمها الحريرى وظهرت ترجمة عام ١٢٠٥م ، وقد كانت هذه المقامات رائجة كل الرواج لا بين العرب فحسب بل بين العبريين والمسيحيين أيضاً . ولهذا ترجموها إلى لغاتهم - إذن قد لقيت هذه المقامات حظاً كبيراً فى أدب العرب فى الأندلس . وغير معقول أن تظل مجهولة لدى كتاب الأسبان وقصاصهم بعد ذلك[2] . وهذا التلاقى التاريخى هو الذى يفسر وجوه التشابه الكثيرة الواضحة بين المقامات وجنس قصص الشطار فى الأدب الأسبانى . وقد آثر كتاب الأسبان أن ينحوا منحاها الواقعى على أن يسيروا على منوال قصص الرعاة المثالية . فكان جهدهم ذا أثر كبير فى القضاء على قصص الرعاة ، وفى التقريب بين القصة وواقع الحياة . وأثروا بذلك تأثيراً فى كتاب القصة فى الآداب الأوروبية الأخرى .

وممن تأثر بهم فى الأدب الفرنسى «شارل سورل» Charles Sorel فى قصته «تاريخ فرانسيون الحقيقى الهازل»[3] . وقد نشرها فى باريس عام ١٦٢٢م ، وهى أول قصة من قصص الشطار فى فرنسا . وهى على لسان شخصية «فرانسيون» ، يهجو فيها العادات والتقاليد بواسطة أشخاص من المتسولين ومن يعد فى حسابهم فى نظر المؤلف . كما يهجو مختلف الطبقات الأخرى فى عهد من ثنايا أولئك الأشخاص . وقد كانت هذه القصة وأمثالها أصلا لما سلكه الكاتب الفرنسى «لوساج» Le sage فى قصته «چان بلا» التى ظهرت طبعتها الكاملة فى فرنسا عام ١٧٤٧م . وفيها يهجو المؤلف العادات والتقاليد على لسان البطل الذى سميت القصة باسمه .

---

(١) فى مخطوطة ببرلين .

(٢) انظر : Pakncia (Angel Gonzalez): Hrloria de la Literatu: a Arabigo-Esp, nola. M. and. 1945. pp 134-135.

(٣) Vrane Histoir Comique de Fran-

كما كان قد انتفع بهذا الاتجاه - العام الأقرب إلى الواقع - الكاتب الفرنسى الآخر «جوتييه» Gauthier فى قصته التى عنوانها «موت الحب» Mort d'Amour التى ظهرت فى باريس عام ١٦١٦م . وفيها يصور حباً مادياً بين راع نفعى غليظ الطبع وراعيته فى صفاتهما الحقيقية بين الرعاة العاديين وهو الحب لا مثالية فيه[١] .

وبهذا الجهد المشترك لكتاب القصص فى الآداب المختلفة ، قضى على قصص الرعاة ، كما قضى من قبل على قصص الفروسية والحب . وقامت على أنقاضها قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وخلت القصة بذلك من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، واتخذت حوادث الحياة العادية مادة خصبة لموضوعاتها .

وقد أثرت قواعد العقلية الكلاسيكية فى العناية بالتحليل النفسى فى القصة ، على نحو ما سارت عليه الكلاسيكية فى المسرحيات . ولكن التحليل النفسى لم يكن عاماً فى القصص الكلاسيكية . إذ كانت القصة جنباً أدبياً حراً لايخضع للقواعد الرسمية . ولم يكن لدعوات النقاد فى العصر الكلاسيكى ، ولا لنماذج القصة الناضجة فى التحليل النفسى ، صدى كبير فى الإنتاج القصصى بوجه عام لدى الكلاسيكيين .

وفى أواخر القرن الثامن عشر نهضت القصة فى الآداب الكبرى الأوروبية فتطورت قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، فنتج عنها ما يسمى : القصص ذات القضايا الاجتماعية . وبذلك سبقت القصة المسرحيات فى مجال الثورة الاجتماعية . فأصبح وصف التقاليد وسيلة لاجلاء الحقائق ، والكشف عن النواحى النفسية فى الفرد . ثم النواحى الاجتماعية فى مختلف الفئات بغية إنصافهم فى المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية فى علاج مشكلات الشعب . وقامت بأخطر دور للأدب فى الحضارة الحديثة[٢] .

وفى العصر الرومانتيكى ساعدت الفلسفة العاطفية[٣] على الدعوة إلى حقوق الفرد فى المجتمع ، على لسان شخصيات القصة فى الأدب الفرنسى والإنجليزى .

---

(١) انظر : F. C Green: French Novelists, Manners and Ideas. London: 1928. I, pp. 23-28, 43-44, 219-234.

(٢) انظر : André le Breton : Le Roman Français au XVIII siècle, Chap. VI, VIII, XI.

وكذا : F.C. Green, op. cit., pp. 200-230.

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٣٤ - ٣٨ والمراجع المبينة به .

وكانت هذه الدعوة هى جوهر الرومانتيكية فى ناحيتها الاجتماعية[1] . وفيها وضح اتجاهان كانا يتلاقيان آخر الأمر ، هما . الكشف عن حالة الفرد فى حقوقه المهضومة التى تتطلب تغيير النظم القائمة فى ذلك الحين ، ثم ما نستلزمة سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعى من نوع جديد . وتشابهت هذه القضايا فى الآداب المختلفة فى العصر الرومانتيكى . وكانت تدور حول إثارة الرحمة بالبائسين ، والاعتداد بحقوق الفرد فى وجه المجتمع ، ثم الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية[2] .

وفى ظل الرومانتيكية أيضا نشأ جنس القصة التاريخية ، بقواعدها الفنية الخاصة بها ، وكان الرومانتيكيون يقصدون فى هذا الجنس إلى إحياء ماضيهم الوطنى التاريخى . والكاتب الإنجليزى الرومانتيكى «ولتر سكوت» Walter-Scott هو أب القصة التاريخية فى أوروبا . ونوجز هنا القول فى أهم خصائص قصصه الفنية التى أثرت بعده فى جميع القصص التاريخية ، حتى أمتد تأثيره إلى من ألفوا فى القصة التاريخية من كتاب الأدب العربى ، كما سنذكر فيما بعد .

لم يلجأ «ولتر سكوت» إلى الحوادث التاريخية المعاصرة ليتخذ منها مادة لقصصه ، بل اختار موضوعاته من عصور سحيقة ، وبخاصة من العصور الوسطى ، ولم يجعل الشخصيات التاريخية تحتل المكانة الأولى فى قصصه ، ذلك أن قيود التاريخ تمنعه من التصرف القصصى ، وتحرمه الحرية الفنية . لذا كان «ولتر سكوت» يحل تلك الشخصيات التاريخية فى المحل الثانى من قصصه ، على حين يختار شخصيات غير تاريخية تمثل روح العصر الذى يكتب عنه فى أدق خصائصه التاريخية : وهو يتخذ من الحوادث التاريخية كل العناصر التى تكسب قصته القوة والحياة . ليبعث من جديد صورة ذلك العصر فيما له من طابع زمانى ومكانى ، مراعياً دقة الوصف فى

(١) انظر كتابى : الرومانتيكية الفصل الأول من الباب الثالث والمراجع المبينة به .

(٢) مثلا يقول الكاتب الإنجليزى «هولكروفت» Holcroft على لسان بطلة قصته : «أنا سانت ايقول Anna Saint-Ives فى رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : «إننا تختلف فى مبادىء أساسية كثيرة . ويعد الشروع فى الزواج إثما حتى نتفق عليها . فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وأن الزوج هو المسيطر ، وأنكر الأمرين كليها . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل ، وكل سيطرة سواء طغيان . . وتحسب مزاعم نبلاء المولد فى التعالى على غيرهم مشروعة ، وأعدها اغتصاباً . وأدين المجتمع ، وأدينك أنت نفسك ، لأنك أول المؤيدين لمزاعمه . . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك وحدك ، واتركه أنه منك لمن هو أشد حاجة إليه . وليست هذه هى كل وسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية . ولعل فيها ما فوق الكفاية نقض ما نحن بسبيل البحث فيه من زواج» ، أنظر : Holcroft : Saint-Ives, Letter 79; cité par L. Cazamian Le Roman Social en Angleterre, l pp. 66-67 .

وقرن هذه الخواطر بنظيراتها فى قصص : «جورج سان» فى كتابى «الرومانتيكية» ص ٩٣ ـ ٩٤ .

اللوحات التاريخية التى يعرضها . ولذلك يختار أشخاصاً غير تاريخية ، ولكن كلا منهم يمثل طبقة من الطبقات الاجتماعية فى العصر الذى يكتب عنه . وبذا تحتل الحقائق التاريخية المكان الأول فى قصص «ولتر سكوت» . فلم يعد التاريخ جزاء مملا فى القصة يتعجل القارىء فى قراءته ليفرغ منه ، بل أصبح التاريخ هو الغاية المقصودة فى كل أجزاء القصة على حين أصبح العنصر الخيالى فى القصة غير ذى بال . ومسائل الحب فى قصص «ولتر سكوت» لاتقصد لذاتها ، ولكنها تتخذ سبيلا لربط حوادث القصة فى أجزائها المختلفة ، ثم لجذب القارىء ، وإثارة انتباهه . وتختفى العواطف والمشاعر الفردية أو تكاد فى قصص «ولتر سكوت» ، لتحل محلها الإحساسات العامة والمشكلات الاجتماعية . فما شخصيات القصص ـ عنده ـ سوى نماذج لتصوير المجتمع التاريخى وما به من مشكلات . وبهذه الاتجاهات الفنية فتح «ولتر سكوت» طريقاً جديداً فى القصة لكل من سار على نهجه . وقد عاشت القصة التاريخية وازدهرت طوال العصر الرومانتيكى ، وماتت ـ أو كادت ـ فى الأدب الأوروبى . بإنتهاء الرومانتيكية ، حوالى منتصف القرن التاسع عشر[1] .

وبعد الرومانتيكيين استكملت القصة نواحيها الفنية ، فى الآداب الأوروبية فى ظل المذهب الواقعى والمذاهب الأخرى التى تلت الرومانتيكية ، وسنتحدث عنها فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

أما فى الأدب العربى ، فلم يكن فى قديمه للقصة شأن يذكر ، وكان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية أو إنسانية .

على أن القصة ـ فى الأدب العربى القديم ـ لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلا) ، بل كان يتخلى عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا ، يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يسوقون من حكم . وقد يكون لذلك صلة بنبوغ كثيرة من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين : العربية والفارسية ، على ما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء

---

(١) من أشهر قصص «ولتر سكوت» التاريخية قصته التى عنوانها «ايفانهو» Evanhce وموضوعها العداوة بين النورمانديين والكونيين ، وانتصار الكونيين . وهى تتبع القواعد الفنية المذكورة وتشيد بماض ، وطنى ، أنظر ماعدا القصة هذا المرجع :

L. Maigron: Le Roman Historique, Chap. IV.

والقصاصين من أسرة الرقاشى ، ومثل موسى الأسوارى . وكان هؤلاء يفيدون من اطلاعهم على قصص «الشاهنامة»[١]

ونوجز القول فى عيون الأدب العربى قديماً مما يمت بصلة للقصة ، نعرف بها . ونتحدث عنها من وجهة نظر مقارنة ، وهى ألف ليلة وليلة ، والمقامات ، ورسالة التوابع والزوابع ورسالة الغفران ، ثم قصة حى بن يقظان .

أما ألف ليلة وليلة فهى مدونة فى عصور مختلفة ، ومن المقطوع به أن الكتاب فى أصله كان معروفاً لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى . ويشهد المسعودى وابن النديم أن الكتاب فى أصله مترجم عن الفارسية ، ولكن المسعودى يقرر أن الأدباء فى عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنميق والتهذيب ، وصنفوا فى معناها ما يشبهها[٢] . فأصل الكتاب كان مدوناً ، ثم نزل الأدب الشعبى «الفولكلورى» فغير منه وزيد فيه . فلا ينبغى ، إذن ، إنكار تأثير الآداب الأخرى فى نشأته ونموه بحجة أنه من الأدب الشعبى الذى تمحى فيه الحدود وتتشابه الآداب دون حاجة إلى تلاق . تاريخى . ذلك أن هذا الكتاب لم ينشأ فى أصله شعبياً كما رأينا .

والعناصر الهندية فى الكتاب تتمثل فى تداخل القصص ، وطريقة التساؤل وهما خاصتان هنديتان كما رأينا من قبل فى «كليلة ودمنة»[٣] . وتتمثل العناصر الهندية كذلك فى الإطار العام الذى تبدأ به ألف ليلة وليلة من خيانة زوجة الملك «شاه زمان» وزوجة أخيه «شهريار» ، وعزم الأخير أن يقترن كل ليلة بفتاة يقتلها حين يصبح . ثم فى زواج شهريار بشهر زاد ، وحيلة شهر زاد حين ألهت الملك حتى لايقتلها . ولهذا الإطار نظر فيما بقى لنا من الأدب الهندى[٤] . وفى الكتاب بعد

---

(١) ومن أخبار «الشاهنامه» أو «سير ملوك الفرس» ما تسرب إلى جزيرة العرب فى الجاهلية كالقصص التى يحكيها «النضر بن الحارث» عن «رستم» و«اسفنديار يصرف بها الناس عن الرسول . وفيه نزلت آية «ومن الناس من يشترى لهو الحديث ليضل سبيل الله . .» .

وأنظر كذلك الجاحظ : البيان والتبين ، جـ ص ٢٧٤ - ٢٨٤ .

(٢) أنظر الفهرس لابن النديم ص ص ٣٠٤ ، وكذا : الممودى : سروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦هـ جـ ١ ص ٣٨٦ .

(٣) ص ١٩٢ - ١٩٣ من هذا الكتاب .

(٤) فى الكتاب الهندى الضخم المسمى ، محيط الأنهار القصصية أو «كاتار يتساجارا Katharitságara سبعون قصة تحكيها البيضاء لامرأة سافر زوجها ، فأزادت أن تتخذ لها خليلا فأخذت البيضاء تقبض عليها تلك الحكايات فى ليال متتابعة ، وفى كل ليلة تقطع حكايتها فى موضع ، بحيث تشتاق المرأة إلى سماع بقيتها فى الليالى العلية ، حتى عاد زوجها ، وبذا ألهت البيضاء المرأة عن خيانة زوجها أنظر : Histoire des litteratures. sous la direc-tion de Raumond Quenéau. éd de la Plriade. I pp. 962-963.

ذلك آثار هندية فى القصص يضيق المجال عن تفصيلها . ومنها أكثر من قصص الحيوان الهندى . ثم إن الجزء الأكبر من القصص مصرى أو نحو طابع مصرى ، لأن الكتاب كما هو بين أيدينا اليوم مدون فى مصر .

على أن بالكتاب آثارات يونانية ، فقصة «السندباد البحرى» تقابل ـ بما تحتوى عليه من مغامرات ـ ملحمة «أوديسيا» هوميروس وبخاصة فى وصف الكهف الذى يتغذى فيه الوحش بالناس . وهذا الوحش فى صورة رجل طويل القامة ، طويل اللحية ، له عينان كأنهما مشعلان ، يعمى ضحاياه من البشر قبل أن يفترسهم ، ويتغلب عليه فى القصة «سعيد» فيقتله وفى هذا ما يذكرنا بمخاطرة «يوليس» فى كهف «بولفموس» Polyphamos فى أوديسيا هوميروس .

وقد ترجمت «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسية أولاً ، ترجمها ، أنطوان جالان Antoine Galland ـ من عام ١٧٠٤ حتى عام ١٧١٧ ميلادية ـ ترجمة حرة . ثم ترجمت إلى اللغات الأوروبية كلها ترجمات عديدة . وقد أثرت تأثيرات متنوعة كثيرة ، فى المسرحيات والقصص ، والشعر الغنائى والمسرحيات الغنائية ، مما يضيق المقام هنا عن تفصيله . وعظم تأثيرها بخاصة فى أواخر القرن الثامن عشر ثم طوال العصر الرومانتيكى وقد حملت ألف ليلة وليلة كثيراً من قضايا الرومانتيكية . منها الهرب من واقع الحياة إلى عالم خيالى طيب سحرى . ومنها السخرية بالملوك ، ومنها ترجيح العاطفة على العقل فى الإهتداء إلى الحقائق الكبرى ، إذ أن «شهر زاد» للأستاذ توفيق الحكيم ، وطه حسين ، وكقصة «أحلام شهر زاد» للدكتور طه حسين ، ومثل مسرحية «شهريار» للأستاذ عزيز أباظة ، ومسرحية شهر زاد ، للأستاذ على أحمد باكثير .

هذا . وحكايات «ألف ليلة وليلة» ليس لها طابع خلقى تعليمى إلا فيما تحتوى عليه من قصص الحيوان ، وهى قليلة نسبيا . أما بقية القصص فهى زاخرة بالمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة ، تمتد ـ عن طريق التساؤل ـ فى الزمن كما يشاء القاص . فالخيط الذى يربط بين الحكايات بعيد عن فن القصة فى معناها الحديث[١] .

---

(١) نظر : Angel González Balencia, op. cit., pp. 341-346
وكذا : Lafiont-Bompiani, op. cit., pp. 726-727.
E. M. Foster Aspects of the Novel, p. 27.

وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعاً فى نشأتها إلى أصول هندية فارسية كما قلنا . فهى تدخل فى عداد القصص المترجمة فى الأصل .

أما الحكايات القصصية العربية الأخرى التى نتحدث هنا عنها فهى أصيلة النشأة غير مترجمة . ومنها المقامات ، والمقامة فى الأصل معناها المجلس ، ثم أطلقت على ما يحكى فى جلسة من الجلسات على شكل حكاية ذات أصول فنية . وموجز هذه الأصول أنها حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامى ، وتحتوى على مغامرات يرويها راو (وهو عيسى بن هشام فى مقامات بديع الزمان ، والحارث بن همام فى مقامات الحريرى) عن «بطل» يقوم بها (هو أبو الفتح الاسكندرى فى أكثر مقامات بديع الزمان . وأبو زيد السروجى فى مقامات الحريرى)[1] ـ وقد يكون هذا البطل شجاعاً يقتحم أخطاراً ويتبصر فيها [2] ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً[3] ، وقد يكون فقيها متضلعاً فى مسائل الدين أو مسائل اللغة[4] ، ولكنه ـ فى حالاته كلها تقريباً ـ متسول ماكر ولوع بالملذات ، مستهتر ، يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم . ثم هو دائماً أديب يجيد فى أسلوبه عن بديهة وارتجال . وفى المقامات وصف للعادات والتقاليد التى تسود الطبقات الوسطى والدنيا فى كثير من المجتمعات الإسلامية . وكان يمكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبى فى العربية ، وأن يقوم ـ فى نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية ـ مقام القصة والمسرحية فى الآداب الغربية ، لولا أنه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعى فى صورة جدية إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التى لاتعود على المعنى بطائل يذكر .

وأول من اخترع المقامات ، فى معناها الفنى السابق ، وأعطاها هذا الاسم فى العربية ، هو بديع الزمان الهمذانى ، المتوفى عام ٣٩٨هـ (١٠٠٧ ـ ١٠٠٨م) .

---

(١) وقد تكون النزعة إلى رواية كل مقامة عن راو من باب التأثر بالدين الإسلامى فى رواية الحديث ، لاضفاء الثقة على صحة الحكاية بالرواية ، وتقريبها بذلك من الواقع فى ذهن السابع .

(٢) مثل المقامة البشرية من مقامات بديع الزمان ، وقد سبق أن أشرنا إليها ، وبيننا وجزء شبهها بالمخاطرات فى قصة «لانسيلو» الفرنسية ، وذكرنا أنه لاسبيل إلى إثبات الصلة التاريخية بينهما ، أنظر هامش ص ٢٢٠ من هذا الكتاب .

(٣) مثل المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان ـ ومثل المقامات : ٩ ، ٤٠ ، ٤٥ ، ٥٠ من مقامات الحريرى .

(٤) مقامات بديع الزمان الهمذانى المقامة الخامسة ، والثامنة والثلاثين ، ثم المقامة القريضية والعراقية ـ ومثل مقامة ٣ ، ٢٢ من مقامات الحريرى .

وهو متأثر فى اختراعه بنموذج واقعى لمقاماته ، هو الشاعر أبو دلف الخزرجى الينبوعى مسعر بن مهلهل» ، وهو معاصر لبديع الزمان . وقد كان مثال الجوال جاب الأفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والحيل الأخرى الكثيرة التى تنبو عن الخلق الكريم . وكان بديع الزمان يعجب به ، ويحسن إليه ، ويحفظ من شعره . وقد ضمن مقاماته بعض شعره ، مثلا هذين البيتين من قول «أبى دلف» :

ويحك ! هذا الزمان زور	فلا يغرنك الغرور
لا نلتزم حالة ، ولكن	در بالليالى كما تدور

ضمنها بديع الزمان مقامته القريضية[1] . وللشاعر المذكور قصيدة طويلة تسمى «القصيدة الساسانية»[2] . يفاخر فيها بمهنة التسول ، فى لهجة ساخرة ، ولغة تشف عن أسى من عانى من واقع الحياة الأليم ومن هذه القصيدة :

تعريت كغصن البا	ن بين الورق والخضر
وشاهدت أعاجيبا	وألوانا من الدهر
فطابت بالنوى نفسى	على الإمساك والفطر
على أنى من القوم الـ	بهاليل بنى الغر
بنى ساسان والحامى الـ	حمى فى سالف العصر
فظل البين يرمينا	نوى بطنا إلى ظهر
كما قد تفعل الريح	بكثب الرمل فى البر
وقد يكتسب الخبز	بمكروه من الأمر
ألا إنى حلبت الدهـ	ر من شطر إلى شطر
وللغربة فى الحر	فعال النار فى التبن
وما عيش الفتى إلا	كحال المد والجزر
فبعض منه للخير	وبعض منه للشر
فإن لمت على الغربـ	ـة مثلى فاسمعن عذرى

(١) انظر النمائى (أبو منصور عبد الملك النيابورى) رتيبة الشعر ، القاهرة ، ١٩٥٢م - ١٩٣٤م جـ ٣ ، ص ٣٢١ - ٣٢٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٢٢ - ٣٥٢ .

ولاشك أن هذه القصيدة قد أمدت بديع الزمان بالمادة الغفل لأكثر مقاماته ، كما كان «أبو دلف» هذه صورة نفسية واضحة لبطل مقامات بديع الزمان «أبى الفتح» .

وقد ألف الحريرى (القاسم بن على بن محمد بن عثمان) (١٠٥٥ ـ ١١٢٢م) مقاماته على غرار مقامات بديع الزمان . وتفوق عليه ، فخطا بهذا الجنس الأدبى خطوات لم يبلغ فيها شأوة أحد من الذين قلدوه . قبل عصرنا الحديث . فيما يخص النضج القصصى . فشخصية «أبى زيد السروجى» تتكرر فى مقامات الحريرى المختلفة لتكشف عن جوانب نفسية متعددة لتلك الشخصية . وهذا نوع من التعمق فى التصوير النفسى يقرب من النضج الفنى فى القصص الحديث . فبطل المقامات الحريرية أكثر وضوحاً فى جوانبه النفسية من بطل مقامات بديع الزمان . على أن كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا ، يصف من خلاله حيله عاداتها وتقاليدها . وكلاهما كذلك يصف مفاسد عصره ليهجوه بها ، وينقده من خلالها ، فى حين يستفيد منها فى استهتار ينم عن واقع مسف . هو نتيجة لمفاسد العصر كذلك . وينص الحريرى على أنه قصد ـ من وراء هذا الوصف للشر التحذير منه . والعظة به . والتنبيه إلى خطره ، وأن قصده خير ومن وراء تصويره لصنوف هذا الشر . ولم يفطن إلى هذه الغاية ـ التى هى كفاء ما يقصده كتاب الواقعية الحديثة ـ أحد من ناقدى العرب القدماء . . على أنها مما تجب الإشادة به . يقول الحريرى فى تقدمية لمقاماته . ومن فقد الأشياء يعتن المعقول . وأنعم أنظر فى مبانى الأصول . نظم هذه المقامات ، فى سلك الإفادات ، وسلكهه مسلك الموضوعات عن العجاوات والجمادات . ولم يسمع بمن نبا سمعه عن تلك الحكايات ، أو أثم روايتها فى وقت من الأوقات . ثم إذا كانت الأعمال باليات . وبها انعقاد العقود الدينيات ، فأى حرج علي من أنشأ ملحاً للتنبيه . لا للتمويه ، ونحا بها منحى التهذيب ، لا الأكاذيب . وهل هو فى ذلك إلا بمنزلة من انتداب لتعليم ، أو هدى إلى صراط مستقيم ؟ . .» .

وقد بدأ الحريرى مقاماته على نحو ما بدأ «بديع الزمان» ، باتخاذ نموذج بشرى واقعى بطلا لمقاماته ، وإن يكن نموذج الحريرى واقعياً باسمه وخلقه . ذلك أنه على أثر غارة الصليبيين على مدينة «سروج» عام ٤٩٤هـ (١١٠٠م) ، وهى قريبة من البصرة ، قد تعرضت لما تعرضت له بلدة الحريرى «البصرة» فى الغارة نفسها ، فخرجت وتشرد أهلها . وكان من أهل سروج المشردين رجل يسمى «أبا زيد» ، وفد

على البصرة متسولا ودخل بها مسجد بنى حزام . وفيه كان الحريرى الذى رأى فى أبى زيد رجلا مقوالا فصيحاً ، يائساً ، ضائق الذرع بما آلت إليه حالة من العسر بعد اليسر . فهو لذلك مستهتر ساخر ، فأنشأ مقامة فى وصف ذلك الرجل ومقدمة إليه وحالته ، وهى المقامة الحرامية (المقامة الثامنة والأربعون فى مجموعة مقاماته التى بين أيدينا)[1] . وأخذ فى المقامات الأخرى يصف نفس الشخصية ومغامراتها بين الناس لكسب العيش . وارضاء الغرائز ، بروح واقعية لا أمل لديها ولا مثالية ، ولكن وراء هذا الاستهتار نفساً آسية ، تحن إلى وطنها وإلى ماضيها ، ويروعها الماضى المفقود إلى جانب ما تعانى فى الحاضر المجهود .

وقد أثر الأدب العربى - فيما يخص جنس المقامات - فى الأدب الفارسى . ففى مقامات حميد الدين الفارسية ، للقاضى حميد الدين التبخى (عمر بن محمود) المتوفى عام ٥٥٩هـ (١١٦٦ - ١١٦٧م)[2] . يسير .

مؤلفها على نهج «بديع الزمان» و«الحريرى» كما يعترف فى مقدمة مقاماته الفارسية ، على الرغم من أن مقاماته تختلف عن المقامات العربية من وجوه فشخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى المباشرة فيها . فليس فيها راو معين . وإنما يروى المؤلف أحداثه عن كبير من أصدقائه ، لايذكر أسماءهم . ثم إنه ليس فى مقاماته بطل تتعدد مواقفه فى مختلف المقامات كما رأينا فى مقامات الحريرى وبديع الزمان ، بل إننا نرى فى كل مقامة من مقامات الفارسية بطلا يقوم بمغامراته ، ثم يختفى دون أن يبين عن اسمه أو مصيره ، ويظل مجهولا وراء ستار الغموض والإيهام . على أن المؤلف الفارسى يتوسع كذلك فى مقاماته التى موضوعها المناظرات . وكذا فى المقامات ذات الطابع الصوفى . وهاتان نزعتان انفرد الفرس بالتوسع فيهما لأسباب ليس هنا مجال تفصيلها[3] .

وقد أثرت المقامات العربية كذلك فى الأدب الأوروبى تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار (Picaresca) الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها ذات الطابع الواقعى ، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسبانى إلى سواه من الآداب الأوروبية . نساعد على موت قصص الرعاة ، وعلى تقريب القصة من واقع

---

(١) انظر : ابن خلكان : وفيات الأعيان . طبعة بولاق ١٢٧٥هـ (١٨٥٩م) خاص ٥٩٨ .

(٢) انظر ابن الأثير : الكامل ، جـ ١١ ص ١١٨ .

(٣) انظر : حميد الدين : مقامات حميدى ، طهران ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣م) المقدمة ، ثم فصوص المقامات المختلفة .

الحياة ، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث . وهى التى تطورت فكانت بحق قصص القضايا الاجتماعية فيما بعد[1] .

ومما يندرج فى الجنس القصصى فى أدبنا القديم أيضا رسالة التوابع والزوابع للشاعر الكاتب الأندلسى أبى عامر أحمد بن شهيد (٣٨٢ ـ ٤٢٦هـ) وهى رحلة خيالية فى عالم الجن يحكى فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع (مفردة تابع أو تابعة أى ما يتبع الإنسان من الجن) والزوابع جمع زوبعة ، اسم شيطان أو اسم رئيس الجن ، وتجرى بينه وبينهم مناظرات ومساجلات أدبية ، وكذلك بينه وبين ما يجده من مخلوقات فى عالمهم ، وهو ينتصر فى هذه المساجلات الأدبية دائما . وفى مقدمة الرسالة معلومات عن حياة المؤلف . وتسود هذه الحكاية روح فكاهة مع سخرية سطحية . وفكرة شياطين الشعر قديمة ، وهى الرمز الأسطورى للإلهام[2] ، وإذا صح أن هذه الرسالة سابقة على رسالة أبى العلاء ، كان لمؤلفها الفضل فى البدء برحلة أدبية إلى عالم آخر ، يشبه عالم الأرواح فى الإسراء والمعراج ، ولكن القيمة القصصية لرسالة ابن شهيدة ضئيلة هينة[3] .

وأما رسالة الغفران التى ألفها أبو العلاء المعرى ، المتوفى عام ٤٤٩ هـ (١٠٥٩ م) فهى رحلة تخيلها أبو العلاء فى الجنة وفى الموقف وفى النار ؛ كى يحل ـ فى عالم خياله ـ مسائل ومشاكل ضاق بها فى عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، وتناسخ الأرواح ، والغفران . . مع كثير من المسائل الأدبية واللغوية ، يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوى المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبى فيها لا قالباً عاماً لا رمزية فيه . لعب فيه خيال أبى العلاء المعرى دوراً فريداً فى الأدب العربى . وفى الرسالة كثير من الحكايات العارضة التى من شأنها أن تضعف القيمة الفنية القصصية للرسالة .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٢٢١ ـ ٢٢٧ .

(٢) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ،ص ٤٢٠ ـ ٤٣١ .

(٣) لم تصلنا هذه الرسالة كاملة ، وما وصلنا منها موجود فى المجيد الأول من ذخيرة ابن بسام . وقد نشر بطرس البستانى هذا الجزء من ذخيرة ابن بسام فى كتاب مستقل صدره بدراسة عن ابن شهيد ورسالته . ولأجل سبق هذه الرسالة أبى البلاء ، أنظر : الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى من الفتح إلى سقوط الخلافة ص ٤١٥ وما يمنعا ، والمراجع البهنة به .

وحتى لو سلمنا أن رسالة أبى العلاء المعرى هذه متأخرة عن رسالة ابن شهيد السابقة ، فإننا لا نعتقد أن أبا العلاء تأثر بابن شهيد فى شىء . ذلك أن رسالة أبى العلاء أعمق ، وأوسع مجالاً ، وأغنى فى نواحيها الفنية القصصية من رسالة ابن شهيد .

ولا شك أن رسالة الغفران تشبه « الكوميديا الإلهية » لدانته ، فى نوع الرحلة وأقسامها وكثير من مواقفها . وقد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول بأن أبا العلاء أثر فى « دانته » . وهذا خطأ ، إذ لا يوجد أى دليل على اطلاع « دانته » على رسالة أبى العلاء . وقد سبق أن بينا مصدر « دانته » العربى الإسلامى ، كما كشفت عنه البحوث الحديثة ، ولا مجال الآن لخلق آراء أخرى لا تستقيم مع البحث العلمى[1] .

وأما هذا التشابه بين رسالة أبى العلاء و « كوميديا » دانته ، فقد يكون راجعاً إلى أنهما كليهما قد أفاد من حكاية الإسراء والمعراج كما وردت فى الأحاديث الإسلامية غير الموثوق بها ، وفى هذه الحالة يكون لأبى العلاء فضل الإفادة أدبياً من التراث الإسلامى قبل « دانته » .

وقد يكون أبو العلاء متأثراً بمصدر فارسى فى رحلته هو كتاب « أرده ويراف نامه » ، وفيه حكاية رحلة المؤيد الزرادشتى « أرده ويراف » إلى الجحيم والأعراف والجنة ، بل لا يبعد أن يكون المصدر الفارسى المذكور أصلا لما سار بين المسلمين من خرافات حول الإسراء والمعراج .

وأخيراً نذكر من القصص العربية القديمة قصة **حى بن يقظان** .

وأول من ألف رسالة فلسفية على طريقة الصوفية فى الرمز هو ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله بن سينا) ، ويلقب بالرئيس (٩٨٠ - ١٠٣٧ م) وهى تسمى رسالة حى بن يقظان ، و« حى » يقصد به العقل الفعال ، أو النفس الملكية المفكرة ، وهذا العقل حى دائماً ، غير متغير ، لا يهرم أبداً ، وابن يقظان كناية عن صدوره عن القيوم الذى لا تأخذه سنة ولا نوم . والرحلة الموصوفة فى الرسالة رمزية ، ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخاصة ، بصحبة رفقته من الحواس وفى حركة تطلب

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٦٢ - ١٦٧ .

المعارف العليا ، يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذى يهديه عن طريق المنطق والفلسفة ، وبفضل مصدر المعارف الذى هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسى . ويحذر هذا العقل الفعال الإنسان من رفقته (= حواسه) ومن التخيل الذى يعبر عنه ابن سينا قائلا : « وأما هذا الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقاً ، ويختلق الزور اختلاقاً ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وإنك لمبتلى بانتقاد حق ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره[١] ... » . وبهذا العقل الفعال يهتدى المرء إلى الحقائق العليا ، والأفلاك التسعة التى هى العقول التسعة ، ثم علة العلل ، وهو العقل العاشر[٢] .

وقد حاكى رسالة ابن سينا السابقة - فى العبرية شعراً - ابن عزرا المتوفى عام ١١٧٤ م كما ترجمها إلى العبرية وشرحها ابن زيلا . تلميذ ابن سينا ، ونشرت هذه الترجمة والشرح فى برلين عام ١٨٨٦ .

ويتصل بقصة حى بن يقظان ، قصة أخرى فلسفية صوفية ، عنوانها : **سلامان وأبسال** قد يكون لها أصل يونانى ترجمها عنه حنين بن إسحق[٣] . وملخصها : أنه قد ولد للملك من ملوك اليونان ابن يسمى « سلامان » من غير أن يباشر امرأة ، بتدبير حكيم من حكمائه ، وأرضعته امرأة جميلة فى سن الثامنة عشرة يقال لها « أبسال » وتعلق الفتى بها وعشقها . ولم يستطع فراقها ، رغم تحذير أبيه . ونصح الحكيم له . وهو أبوه أن يدبر مكيدة للفتاة الفاجرة يكون فيها هلاكها ، فلما علم بذلك سلامان هرب معها إلى ما وراء بحر المغرب ، وأبطل الملك بحيلة مقدرتهما ، فبقى كل واحد منهما فى أشد ألم وأنحس عذاب من رؤية صاحبه وشدة الشوق إليه مع عدم الوصول إليه . وحاول الابن أن يستغفر أباه ؛ لعلمه أن ما أصابه من عذاب كان بسبب غضب عليه ، واشترط الأب أن يفارق أبسال حبيبته . فرميا بأنفسهما إلى البحر . ولكن سلامان نجا ، وغرقت أبسال . وأخذ سلامان يتسلى عنها وبخاصة حين رأى الزهرة . فتسلى عن حبه القديم ، ثم زال عن قلبه حبه

---

(١) قارن هذا بحديث أرسطو والكلاسيكيين عن الخيال ، انظر كتابى النقد الأدبى الحديث .

(٢) انظر : ابن سينا : رسالة حى بن يقظان ، رسالة القدر ، طبعة ليدن ١٨٩٩ ، ومعها شرح وترجمة بالفرنسية .

(٣) انظر : تسع رسائل فى الحكمة وتطبيعيات تأليف الشيخ الرئيس أبى على الحسن عبد الله بن سينا ، وفى آخرها قصة سلامان وأبسال ترجمها عن اليونانية حنين ابن اسحق ١٩٠٨ - ١٣٢٦ هـ ص ١٥٨ - ١٦٨ .

صورة الزهرة أيضاً . وكان ذلك كله بتدبير الحكيم . وعلى أثر ذلك جلس سلامان على سرير عرش أبيه . وأمر بكتابة قصته ، وأثبت فى آخرها « أن أطلب العلم والملك من العلويات الكاملات ، فإن الناقصات لا تغطى كاملا » . والملك هو العقل الفعال . والحكيم هو الذى يفيض عليه مما فوقه . وسلامان هو القوة البدنية الحيوانية . وعشق سلامان لأبسال ميلها إلى اللذات البدنية . وهربهما إلى ما وراء بحر المغرب انغماسهما فى الأمور الفانية البعيدة عن الحق . وإلقاء نفسيهما فى البحر تورطهما فى الهلاك . وخلاص سلامان رمز لبقاء الروح بعد البدن ، واطلاعه على صورة الزهرة رمزاً لتلذذ النفس بالابتهاج بالكمالات العقلية ، وجلوسه على سرير الملك وصول النفس إلى كمالها الحقيقى[1] .

وهذه القصة هى مصدر عبد الرحمن الحامى الفارسى .

وللقصة رواية أخرى من صياغة ابن سينا نفسه ، لم يعثر عليها حتى اليوم بين المخطوطات ، ولكن ملخصها فى مخطوطه محفوظة فى جامعة ليدن ، وهذا الملخص لتلميذ ابن سينا : أبى عبيد الجورجانى ، وموجز هذا الملخص : أن سلامان وأبسال كانا أخوين شقيقين . وكان أبسال أصغرهما سناً ، صبيح الوجه عاقلاً متأدباً عفيفاً شجاعاً ، وقد عشقته امرأة سلامان . ولكى تنال مأربها اقترحت أن يتزوج أبسال من أختها لتشغل مكان أختها فى ليلة الزفاف فى الظلام . ولكن لاح برق أبصر به وجهها . فخرج من عندها ، ونجا بذلك من مكيدتها فى خيانة أخيه . وترك بلده يفتح الأرض شرقاً وغرباً لأخيه . وحين عاد وجد امرأة سلامان لا تزال متعلقة به . ولما رفضها اتفقت مع طابخه وطاعمه ليدسا له السم ، فمات . ولما علم أخوه بموته اغتم واعتزل الملك . وناجى ربه فأوحى إليه جلية الحال ، فسقى المرأة والطابخ والطاعم مما سقوا أخاه . وتأويل رموز هذه القصة : إن سلامان مثل للنفس الناطقة ، وأبسال للعقل النظرى المترقى فى درجات الكمال عن طريق العرفان ، وامرأة سلامان القوة البدنية الأمارة بالشهوة والغضب . وإباء أبسال معناه انجذاب العقل إلى عالمه . وأختها هى القوة العملية . وتلبيسها نفسها بدل أختها تسويل النفس الأمارة . والبرق اللامع هو الخطفة الإلهية ، وهى جذبة الحق . وفتح البلاد اطلاع النفس بالقوة النظرية على الجبروت والملكوت وترقيتها إلى العالم الإلهى . والطابخ هو القوة

(١) هذا ما قاله تفسير الدين الطوسى فى شرح رموز هذه القصة الفلسفية ، المرجع السابق ص ١٦٩ - ١٧٣ .

الغضبية ، والطاعم هو القوة الجاذبة لما يحتاج إليه البدن ، واهلاك سلامان إياهم ترك النفس استعمال القوى البدنية آخر الأمر . واعتزاله الملك وتفويضه إلى غير انقطاع تدبيره عن البدن ، وصيرورة البدن تحدث تصرف شيء آخر غير النفس الناطقة .

وإلى هذه القصة - على حسب روايتها الأخيرة - أشار الشيخ ابن سينا فى الإشارات (النمط التاسع فى مقامات العارفين) حين قال : « فإذا قرع سمعك فيما يقرعه ، وسرد عليك فيما تسمعه ، قصة سلامان وأبسال ، فأعلم أن سلامان مثل ضرب لك ، وأن أبسالا مثل ضرب لدرجتك فى العرفان إن كنت من أهله ، ثم حل الرمز إن أطقت »[١] . وإلى نفس القصة يشير كذلك ابن سينا فى رسالة القدر قائلاً : « . . وما كل يُعصم عصمة يوسف حين رأى برهان ربه - وكانت همت به وهم بها - ولا عصمة أبسال حين نشأ عليه كنهور من حيث شب سلسلة فأرته وجهها[٢] .

وبعد ابن سينا بنحو قرن ونصف ، ألف الفيلسوف العربى ابن طفيل (٥٠٦ - ٥٨١ هـ ١١١٠ - ١١٨٥ م) رسالة أخرى بعنوان حى بن يقظان ، فى أسلوب قصصى رمزى أيضاً ، ذى طابع صوفى ، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الروحى ، عن طريق التأمل وقصة حى ابن يقظان هى التى تهمنا بخاصة فى هذا الموضع ؛ لصبغتها الأدبية القصصية .

وموضوع القصة يتلخص فى أن طفلا اسمه حى بن يقظان (الاسم رمزى معناه مطابق لما مر ذكره عند ابن سينا) ، نشأ فى جزيرة من جزر الهند دون خط الإستواء ، ومن غير أب ولا أم ؛ لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض ، ولاشراق النور عليها ، فتخمرت الطينة فيها طويلا حتى صلحت لتولد الحياة ، ويحكى ابن طفيل أن ذلك الطفل - على حسب رأى آخر - لم يتولد من الطينة مباشرة ، بل كان ابن أخت ملك تلك الجزيرة المجاورة ، حملت به سراً من زواج مشروع برغم أخيها الملك ، فلما ولدته وضعته فى تاوبت أحكمت حزمة ، وأسلمته لأمواج البحر ، فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة ، وأيا ما كان مولده فقد ربته ظبية حنت

(١) رسائل ابن سيناء ، الجزء الثانى مع ترجمة فرنسية ، ليدن ١٨٩١ ، ص ١٠ - ١١ .

(٢) ابن سيناء ، رسالة القدر ، طبعة ليدن ١٨٩٩ ، ص ٥ - ٦ والكنهور : السحاب المتراكم .

عليه ؛ لأنها حسبته رضيعها المفقود ، وكبر الطفل ، وكان ذا موهبة فذة . فلحظ وفكر . فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية . أو تمت بصلة ما وراء الطبيعة ، ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون ، من الفناء فى الله عن طريق الوجد والهيام فى معناها الصوفى . وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم . فى حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له « أبسال » ، كان فى جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوى . وأراد أن يعتزل الناس فى الجزيرة التى فيها حى بن يقظان وأن يعبد الله فيها على طريقة الصوفية . معتقداً الجزيرة خالية من السكان . وسرعان ما التقى بحى بن يقظان ، فتعارفا وعلمه « أبسال » اللغة ، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً ، ثم الشرائع السماوية ، ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التى كان قد أتى منها . وهناك حاولا أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التى تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها وأن يبينا لهم أن الجزاءات المادية فى الكتب السماوية ليست سوى رموز . وأن الحب يقود إلى القربى من الله والفناء فيه . ولم يفلحا فى دعوتهما فاقتنعا أن هذه الحقائق التى اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة ، وأدركا حكمة الشريعة فى مسايرتها عقول العامة على قدر ما يتيسر لهم فهمه ، وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء ، ثم رجعا إلى جزيرة حى بن يقظان ؛ ليتعبدا على طريقتهما ، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفى قصة « حى بن يقظان » جوانب نضج قصصى كثيرة فى المسرح والتبرير والإقناع بالأحداث ، على الرغم من أن القالب القصصى فيها ليس سوى تعلة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة . ولهذا عدها بعض نقاد أوروبا خير قصة فى العصور الوسطى جميعاً [١] .

ويعترف ابن طفيل فى مقدمة قصته أنه تأثر بقصة ابن سينا[٢] . على أنه فى الحقيقة لم يأخذ عنه سوى الاسم ، والطابع الفلسفى العام ، ولكن فلسفته الإشراقية ، وطابعه القصصى المشرق ، تبين فيهما أصالته ، وقصته فريدة فى الأدب العربى القديم ، على الرغم من طابعها التجريدى .

---

(١) انظر : A. G. Palencia, op. cit., pp, 347-348 .

(٢) انظر النص المنشور فى أحمد أمين : حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردى . دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ١٣٥ .

وبعده جاء السهر وردى (شهاب الدين يحيى حبش المعروف بالمقتول) الذى كان يؤلف بالعربية والفارسية ، وقد قتل عام (٥٧٨ هـ ـ ١١٨٣ م) وقد ألف قصة عنوانها : **الغريبة الغربية** ، يقول فى مقدمتها : « لما رأيت قصة حى بن يقظان (لابن طفيل) فصادفتها ـ مع ما فيها من عجائب الكلمات الروحانية والإشارات العميقة ـ معترية (عارية) من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم .. أردت أن أذكر طوراً فى قصة سميتها أنا قصة الغريبة الغربية ... » .

والقصة حكاية رحلة رمزية أقرب إلى قصة ابن سينا فى روحها . فيها يسافر مع أخيه عصام رمز العقل الذى يعصم من يتبعه من ضلال الحواس . فيقعان فى القرية الظالم أهلها (رمز للدنيا ، والرحلة رمز لهبوط الروح من الأعلى إلى هذا العالم) . ويحيط الظالمون به هو وصاحبه ، فيحبسن فى قاع بئر مظلم (الغرائز والحواس) . ويأتيهما الهدهد برسالة من أبيهما (الشريعة) يركبان بها سفينة النجاة . ويتركان الآخرين من الضالين ، موعدهم الصبح فى إيقاع العذاب بهم (إشارة قرآنية) ثم يغرقان السفينة مخافة ملك يأخذ كل سفينة غصباً (إشارة إلى الهداية بالفلسفة الإشراقية كنظيرتها فى قصة حى بن يقظان لابن طفيل) . ويمران بعد ذلك بمدينة يأجوج ، ويهديهما الحوب (النفس الخيرة) إلى بحر الحقيقة ، ثم يصعدان إلى أبيهما ويتخلصان من الدنيا ، وفى الحضرة العلية يبكى مما لقى من ظلم فى قيروان (فى الدنيا) ، ولكنه يخبر أنه راجع إليها مرة ثانية ، فيزعج ويتوسل فيخبر بأنه سيعود حتما إلى قيروان ، ولكنه سيصعد مرة ثانية فى يسر ، وفى عاقبة الأمر سيتخلص نهائيا ويبقى بجوار الله ، وفى هذا رمز لمذهب التناسخ الذى كان المؤلف يقول به[1] .

وقد أصبحت شخصية « أبسال » وشخصية « سلامان » من النماذج الفلسفية الصوفية فى الأدب الفارسى بتأثير ابن سينا وابن طفيل ولعبد الرحمن جامى المتوفى عام ١٩٤٢ م قصة شعرية فارسية عنوانها **سلامان وأبسال** وفيها أن « سلامان » ابن ملك اليونان لم يتولد عن امرأة ولكن بجهد عالم ساحر ، ويقع سلامان فى حب واله لمرضعته أبسال . ويهرب معها إلى جزيرة وحين يكتشفان ، يهربان إلى أرض

---

(١) هذا مغزى القصة كما فهمناها ، ونخالف المرحوم الأستاذ أحمد أمين فى شرحه لرموزها ، وانظر لمذهب التناسخ عند السهروردى : الدكتور محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية شهاب الدين السهروردى القاهرة ١٩٥٩ ص ٣١٣ ـ ٤١٨ .

مهجورة ، ويجمعان حطباً يشعلان فيه النار ليحترقا بها ، وفى حين تحترق أبسال بالنار ، ينجو سلامان ويقاد إلى القصر ، بعد أن يشفى من حبه ، ويتوج على عرش آبائه . وسلامان هنا رمز الروح ، وأبسال رمز للجسم وبميلادهما فى الأرض يتولد الشر ولكن الموت يحطم الجسم ، لتنجو الروح وتعود إلى السعادة التى كانت فيها أبدا .

ولم يتأثر عبد الرحمن جامى « بسلامان وأبسال » كما كانتا عند ابن سينا ، بل بالقصة كما ترجمها حنين ابن اسحق ، وقد سبق أن لخصناها ، ولكنه تأثر بابن سينا وابن طفيل معاً من حيث الإفادة الصوفية الفلسفية من القصة وإن كان قد أفاد منها على وجه آخر . اتضح مما ذكرناه[1] .

هذا ما يخص موضوع حى بن يقظان وسلامان وأبسال فى الأدب الصوفى العربى والفارسى .

أما فى **الآداب الأوروبية** فقد ترجمت رسالة « حى بن يقظان » لابن طفيل إلى العبرية عام ١٣٤١ م ، ثم إلى اللاتينية ، ترجمتها إليها « بوكوك » E. Pococke عام ١٦٧١ م بعنوان « الفيلسوف المعلم نفسه » Philosophus autodidactus ، ومن اللاتينية ترجمت القصة إلى الإنجليزية ، ترجمها « جورج كيث » George Keith جماعة من « الكويكر » لتكون مرجعاً لهم فى شعائرهم[2] .

هذا من جهة الترجمة ، أما من جهة التأثير ، فإن قصة « حى بن يقظان » قد أثرت أولا فى الكاتب الأسبانى « بلتاسار جراثيان » Baltasar Gracian (١٦٠١ - ١٦٥٨) فى قصته التى عنوانها « النقاد » Criticon - ظهر الجزء الأول منها عام ١٦٥١ ، والجزء الثانى عام ١٦٥٣ ، والجزء الثالث عام ١٦٥٧ م -

---

(١) يقول نصير الدين الطوسى فى تعليقه على إشارات ابن سيناء : « سمعت بعض الأفاضل بخراسان يذكر أن ابن الأعرابى أورد فى كتابه المرسوم بالنوادر قصة ذكر فيها رجلين وقد فى أسر قوم أحدهما مشهور بالخير اسمه سلامان ، والآخر مشهور بالشر اسمه أبسال من قبلية جرهم . فنجى سلامان لشهرته بالسلامة ، وأنقذ من الأسر ، وأبسال الجرهمى لشهرته بالشر أسر حتى هلك . وصار مهما فى العرب مثل يذكر فيه خلاص سلامان وهلاك أبسال صاحبه . . . ولم تتفق لى مطالعة هذه القصة من الكتاب المذكور . . لكنها دالة على وقوع هاتين اللفظين فى نوادر حكايات العرب .
انظر : ابن سينا : تسع رسائل ، الطبعة السابقة الذكر ، ١٧٠ .

(٢) A. G Palencia , op . cit . pp., 2360237 .

والقصة بهذا مقسمة إلى ثلاثة أجزاء : عنوان الجزء الأول منها : « فى ربيع الطفولة » [1] . وعنوان الجزء الثانى « فى خريف عهد الرجولة »[2] . وعنوان الجزء الثالث : « فى شتاء الشيخوخة »[3] . وهى نقد للعادات والتقاليد فى عصر المؤلف .

وفى الجزء الأول من القصة ينجو « كريتيلو » Critilo من الغرق ، فتلقى به الأمواج على شواطىء جزيرة « سانتا إلينا » وهو فيلسوف ذكى . ويلتقى فى الجزيرة بالفتى « أندرينيو » Andrenio الذى كان يحيا فى الجزيرة على الحالة الطبيعية ، يسكن فى كهف ولا يعرف أصله ولا أبويه . ولا علم له باللغة . فيعلمه « كريتيلو » إياها . ويتوجهان معاً إلى أسبانيا ويعنى « كريتيلو » بتحذير الفتى « أندريتيو » من الناس . وفى طريق الحياة يسير هذا الفتى بغرائزه ، على حين يحيا « كريتيلو » على هدى العقل . ويرتادان معاً بعض أماكن ترمز إلى اختلاف اتجاههما فى الحياة . ففى مدريد يقع « أندرينيو » فريسة غوايا « فالسيرينا » Falsirena ـ وتلك مناسبة لأحكام قاسية يصدرها « كريتيلو » فى خبث النساء ، ويضيق « أندرينيو » بالملوك وحاشيتهم فى مدريد ؛ لأنها تتنافى والطبيعة . ثم يخرجان معاً من بلاط مدريد ، بلد الشباب .

وفى الجزء الثانى من القصة يزوران أماكن كثيرة يتخذها « كريتيلو » فرصة لتصوير عصره من نواح رمزية متعددة ، فيعرب عن رأيه فى الصداقة الحق بمناسبة زيارة مكتبة دعيا لرؤيتها على قمة جبل . وفى فرنسا يلتقيان بآلهة الفنون والآداب . فيثير « كريتيلو » مسألة الآداب والفنون فى أسبانيا ، ويحكم على مؤلفيها .. ثم يزوران مصنع القيم ، وبلاط الشرف ، وإلهة الشهرة ، ثم بين المجانين ، حيث يجد المؤلف فرصاً كثيرة للتعبير عن مختلف الصور الإنسانية .

وفى الجزء الثالث : « شتاء الشيخوخة » يصلان إلى « روما » ومن أهم الأحداث لهما فيها أنهما يعيشان فى قصر المغامرات ، حيث يصير « أندرينيو » نفسه شخصاً لا تمكن رؤيته ، مثل أكثر سكان ذلك القصر ، ويظل كذلك حتى يقع عليه ضوء

---

(١) En . la Primavera de la Ninez .

(٢) En el otono de la varonil edad .

(٣) En el invierno de la vejez .

جلاء الحقيقة ، ثم يشهدان فى روما جلسة من جلسات الأكاديمية ، ثم من فوق قمة من القمم يتأملان عجلة الزمن الرهيبة وسرعة فساد الحياة ، ثم الموت ، وينتقلان - على الأثر - إلى جزيرة الخلود ، حيث يستطيعان أن يسلكا الطريق إلى عالم الفضيلة والقيمة الحق[١] .

الفصول الأولى من القصة السابقة تتشابه مع قصة « حى بن يقظان » وعلى الرغم من أننا لا نعرف الطريق الذى تأثر به « بلتاسار جراثيان » بقصة حى بن يقظان ، وعلى الرغم من أن هذه القصة العربية لم تظهر فى اللغات الأوروبية إلا عام ١٦٧١ م فى ترجمتها اللاتينية السابقة الذكر [٢] ، فإننا لا نستطيع أن نرجع التشابه بين القصتين إلى مجرد الصدفة ، فمن المحتمل أن يكون « بلتاسار جراثيان » قد أطلع على القصة العربية قبل ترجمتها إلى اللاتينية ويرى المستشرق الأسبانى « جارثيا جومس » E. Garcia Comez مخطوطة عربية فى الأسكوريال . كانت قد صارت شعبية فى عهد المؤلف . وهى أساس قصة « ابن طفيل » ، وقصلة « بلتاسار جراثيان »[٣] فى وقت معاً . وهذه المخطوطة عنوانها « قصة ذى القرنين وحكاية الصنم والملك وابنته » . وفى المخطوطة قصص كثيرة عن الاسكندر تقص واحدة منها كيف وصل الاسكندر إلى جزيرة تسمى أرين ، فوجد فيها تمثالا عظيماً عليه كتابة فيها قصة حياة صاحب التمثال ، وقد كان ابن ابنة ملك ، وألقت به فى إليم ، فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية غير معمورة فربته صبية ونما فى رعايتها وجعل يتفكر ويتدبر (ولكن لم يصل إلى حكمه أو تصوف) ، ثم يقبل إلى تلك الجزيرة رجل يلقن هذا الرجل الوحيد فى الجزيرة معارف كثيرة لم يكن هو قد وصل إليها (هذه المعارف يصل إليها حى بن يقظان بنفسه) وهذا الرجل الذى أتى الجزيرة وهو أبوه ، وهو الوزير الذى تعلقت به أمه وحملت منه . وقد غضب عليه الملك ونفاه إلى الجزيرة ، ثم يمر بالجزيرة مركب يحمل الابن والأب - دون أن يعرف أحدهما

---

(١) انظر : ما عدا نص القصة هذا المرجع :

Juan Hurtado y : J. De la Serna y A. G. Palencia Historia de la Literatura Espanola , Madrid . 1949 , pp. 686-687 .

(٢) ص ٢٣٩ من هذا الكتاب .

(٣) لقصة بلتسار جراثيان مصادر أخرى أثرت فيها ، منها قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر (ص ٢٢٥ من هذا الكتاب) ومنها قصص تشخيص الفضائل والرذائل ، أى تصويرها بصورة الناس . انظر المرجع الأسبانى السابق ص ٦٨٧ - ٦٨٨ .

حقيقة الآخر - إلى الجزيرة المعمورة ، ويستبعد « جارثيا جومس » أن تكون هذه القصة صدى لقصة حى بن يقظان ، ولكنه لا يقطع برأى حاسم ، ونرى أن شبه قصة « جراثيان بلتاسار » بقصة ابن طفيل لا ينحصر فى القالب القصصى العام ، ولكن يبدو فى الطابع الرمزى واضحاً كذلك . فهذه الرمزية هى جوهر قصة ابن طفيل ، وليس فى قصة الصنم المعبود شىء منها ، على أنه ليس لدينا دليل قاطع على سبق قصة الصنم والملك وابنته لقصة ابن طفيل تاريخياً .

وحين عرفت قصة « حى بن يقظان » فى أوروبا ، لقيت حظاً رائعاً لدى فلاسفتها ، وخصوصاً فى القرن الثامن عشر ، ثم التاسع عشر ، ذلك أن القرن الثامن عشر الأوروبى كان يعتقد فى مقدرة الإنسان الفطرى على الاهتداء إلى الفضائل ، وإلى الأسس السامية التى تفضل الشرائع الإنسانية .

وقد راجت الدعوة نفسها لدى الرومانتيكيين فى القرن التاسع عشر[1] ورأى هؤلاء وأولئك فى قصة « حى بن يقظان » ما يشد أزر دعوتهم إذ اهتدى « حى » فيها إلى ما يتجاوز الشريعة ، ومن الواضح أن رأى هؤلاء فى تأويلهم لقصة ابن طفيل لا سند له من حقيقة القصة نفسها ، ولكنه كان جوهر دعوتهم[2] ، وإذن كان تأثير قصة ابن طفيل فى الآداب الأوروبية تأثيراً كبيراً متنوع الدلالة[3] .

وقد ترجمت قصة ابن طفيل إلى الفرنسية ، ترجمتها ليون جوتييه عام ١٩٣٦ وقدم لها بدراسة عميقة طويلة ، كما ترجمها ج . كوزمين ، إلى الروسية ، ونشرها فى بطرسبرج سنة ١٩٢٠ .

* * *

---

(١) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ١٢ - ١٣ .

(٢) انظر : Laffont -Bompiani, op. cit., Il, P. 511 .

(٣) هذا ، ولا نعتقد أن لقصة حى بن يقظان تأثيراً فى قصة « روبنسون كروزو » .

The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe of Yorke . Mariner .

التى ظهرت بهذا العنوان عام ١٧١٩ للكاتب الإنجليزى « دانييل ديفو » Daniel Defoe لأن للقصة المذكورة أصلا تاريخياً هو بقاء البحار الإنجليزى سيلكيرك Selkirk أربع سنين فى جزيرة « شيل » ثم نجاته منها على يد بحار إنجليزى آخر ، بعد أن كان قد أصبح متوحد فى عاداته وخلقه ، وقد نشر البحار الإنجليزى الآخر « روجيرس » Rogers قصة « سيلكيرك » الحقيقية عام ١٧٠٩ م ، وبها تأثر « دانييل ديفو » ، ثم إن الشبه ظاهرى ضئيل به قصة « روبنسون » و « حى بن يقظان » .

تلك أشهر القصص فى الأدب العربى قبل العصر الحديث[1] ، والذى لا مجال لأدنى شك فيه أن القصة العربية لم ينظر إليها - قبل العصر الحديث - على أنها جنس أدبى له قواعد ، أو له رسالة فنية أو إنسانية ، ولا شك كذلك أن جنس القصة لم يلق أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث ؛ لأن هؤلاء النقاد لم يعنوا بنقد الأدب الموضوعى ، ولم ينظروا نظرات ذات قيمة فيما يخص وحدة العمل الأدبى غنائياً كان أم غير غنائى ، ذلك أن نقدهم نقداً لجزئيات العمل الأدبى فى الأعم الأغلب من حالاته .

للأسباب السابقة ، ولأسباب غيرها ليس هنا مجال تفصيلها [2] ، ولم تدخل القصص عندنا فى مجال الأدب الحق قبل العصر الحديث ، ولم نتجه إلى هذا الاتجاه بفضل تأثرنا بالآداب الغربية .

وفى هذا التأثر سرنا فى أطوار متعاقبة ، لا مجال هنا إلا لبيان اتجاهاتها العامة .

وقد بدأنا هذه الأطوار متأثرين - فى وقت معاً - بالقصص الغربية وبالمأثور من قصص أدبنا القديم ، وأوضح مثل للتأثر بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية هو قصة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى ، وفيها نجد البطل ، والراوى عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التى لا يربط بينها سوى شخصية البطل . مع العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثره بالمقامة ، ولكن التأثير الغربى واضح فى تنويع المناظر وفى نوع المغامرات . وفى التحليل النفسى للشخصيات فى صراعها مع الأحداث . ثم دلالة ذلك كلها على جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الوعى الاجتماعى الوليد . وينتهى الكاتب إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم ، ثم اقتباس

---

(١) ونشير هنا إلى سيرة عنترة ، وهى من قصص الملاحم الشعبية التى يرجع تاريخ تأليفها إلى القرن الثانى عشر الميلادى ، وهى حكاية « عنترة » . وكيف تغلب على ضعه مولده من جهة أمه بالفروسية ثم بالحب ، ثم كيف كان بعد ذلك ضحية الغدر ، ولشبه هذه الآراء بقضايا الرومانتيكيين راجت هذه القصة عندهم ، وترجمت أنواعاً من الترجمات الكثيرة ، من أشهرها ترجمة « لامارتين » Lamartine . انظر :

Laffant-Bompiani, IV, P. 413 .

(٢) انظر ص ٧٢ - ٧٣ من هذا الكتاب ، وانظر كتابى النقد الأدبى الحديث ، الفصل الثانى من الباب الثالث ، عند حديثنا عن تطور مفهوم القصة فى العالم وعند العرب .

المفيد من نظم الغرب ، ولا شك أن الكاتب متأثر فى نواحيه الفنية والاجتماعية بالثقافة الغربية ، وبما أثرت فى آراء المصلحين من معاصريه[1] .

وفى قصة « لادياس » لأحمد شوقى ، تظهر عناية المؤلف بالتعبير ، ثم اعتماده ـ فى تطوير الحوادث تطويراً خارجياً ـ على عنصر الزمن وفى هذه النواحى يظهر تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، ولكنه متأثر كذلك بقصص الفروسية كما كانت فى القصص الغربية ، ذلك أن الأمير حماس المصرى يتزوج من الأميرة اليونانية « لادياس » ، ويفقد الأمير عرشه الفرعونى ، وتختطف الأميرة ، ولكن البطل يذلل العقبات جميعاً ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الأمر بالأميرة .

وفى الطور الثانى من أطوار الأدب القصصى فى عصرنا الحديث ، أخذنا ـ فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم فى القرن العشرين ـ نتخلص قليلا قليلا من الاعتماد على التراث العربى القديم ، وبدأ الوعى الفنى يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة فى الآداب الأخرى .

وقد بدأ هذا الطور بتعريب موضوعات القصص الغربية ، مع التحوير فيها كى تطابق الميول الشعبية ، ولتساير وعى الجمهور آنذاك ، فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبى فى مجموعة ، مستبيحاً لنفسه تغيير ما يشاء على نحو ما رأينا فى المسرحيات . وعلى الرغم من تشويه القيم الفنية للأصل الأجنبى ، فإن هذه القصص لقيت رواجاً لدى المعاصرين لها[2] وخير من نحوا هذا المنحى مصطفى لطفى المنفلوطى المتوفى عام ١٩٤٢ م ، وقد ترجم قصة « بول فرجينى » باسم « الفضيلة » . وغير مسرحية « سيرانو دى برجراك » للشاعر الفرنسى « إدمون روستان » إلى قصة بعنوان « الشاعر » ، وهكذا سار فى قصصه الطويلة والقصيرة ، يقتبس الموضوع من الأصل الأجنبى

---

(١) ومن أمثلة التأثر بالمقامة والثقافة الغربية معاً : « ليال سطيح » لحافظ إبراهيم ، و « شيطان بنتامور » لأحمد شوقى .

(٢) من أوائل من سلكوا هذا المسلك فى القصص العربى رفاعة رافع فى ترجمة « مغامرات تيسيك » للكاتب الفرنسى « فنلون » ، وقد سماها رفاعة رافع : « وقائع الأفلاك فى حوادث تبساك » ومثال ذلك أيضاً ترجمة قصة « بول فرجينى » للكاتب الفرنسى : برناردين سان بيير ، ترجمها محمد عثمان جلال بعنوان : « الأمانى ؟؟ فى حديث قبول وورود جنة » .

فحسب ، ثم يسمو بالتعبير اللغوى ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعى الفنى فى جنس القصة . وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل ، وإن كانت قد لقيت رواجاً لدى من يولعون بفخامة العبارة فحسب ، وقد سار على طريقته الشاعر « حافظ إبراهيم » فى ترجمته قصة « البؤساء » لفكتور هوجو ، فنقص فيها وحور ما شاء .

ثم نضج الوعى الفنى ، ونهض الجمهور ثقافياً ، فتطلب الترجمة الصحيحة وكانت الترجمة القصصية فى أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الأدب الروسى .

أما القصص العربية الأصيلة فى عصرنا فقد أخذت تستقل عن القصص الغربية فى موضوعها . وبدأت تعالج مشكلات بيئتنا وعصرنا . أو تشيد بماضينا القومى والوطنى ، وإن كانت ـ مع ذلك ـ متأثرة فى نواحيها الفنية بالآداب الكبرى والتيارات الفنية العالمية .

والذى ننبه إليه هنا أننا تأثرنا أولا بالرومانتيكية فى منهج قصصها التاريخية ، وفى وصف النواحى العاطفية الذاتية ، ثم فى الإشادة بالماضى القومى أو الوطنى هرباً من الحاضر ، ورغبة فى تغييره إلى مستقبل خير ، عن طريق الإصلاح لا الثورة ، فلم نتأثر بالرومانتيكية فى دعوتها الاجتماعية الثائرة[1] إذا لم تكن الظروف ـ بعد ـ مهيأة لتلك الثورة .

ومن أمثلة التأثر الرومانتيكى بما ذكرنا من اتجاهات نذكر القصص التاريخية التى ألفها « جورجى زيدان » (١٨٦١ ـ ١٩١٤ م) فهو يقف فى منهجها الفنى أثر « ولتر سكوت » أب القصة التاريخية الرومانتيكية فى أوروبا ، ولكنه لا تظهر فى قصصه نزعة الإشارة بالماضى العربى القومى على نحو ما كان يفعل الرومانتيكيون .

وقد كان جورجى زيدان يقرأ ولتر سكوت قراءة واعية ، كما أخذ من مؤلفاته فى تاريخ الأدب والنقد[2] .

ويمثل النزعة القومية العاطفية والوطنية الأستاذ « محمد فريد أبو حديد » فى بعض قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » ، وقصة « المهلهل » وقصة « سنوحى » .

(١) لفهم هذه الدعوة أنظر كتابى : « الرومانتيكية » الفصل الأول من الباب الثالث .

(٢) انظر مثلا : جورجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ طبعة القاهرة ١٩٣٧ جـ ٢١٣ ـ ٢١٤ .

وأخيراً أخذنا ـ فى قصصنا العربية الحديثة ـ نتأثر بالاتجاهات الواقعية والفلسفية للقصص العالمية ، وحسبنا هنا أن نمثل بقصة « أنا الشعب » للأستاذ « محمد فريد أبو حديد » ، وقصة « عودة الروح » للأستاذ توفيق الحكيم ، ثم قصة « الأرض » للأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى ، على اختلاف اتجاهات هذه القصص وتفاوت قيمتها الفنية .

وقد اتخذ الأستاذ « نجيب محفوظ » شخصيات بعض قصصه من نماذج طبقات وأجيال مصرية متعاقبة ، كقصة « خان الخليلى » و « زقاق المدق » ثم « بين القصرين » . وهو متأثر فى نزعته تلك بكتاب أوروبا . وأول من نحا هى المنحى ـ فى التاريخ فى قصصه لنماذج طبقات وأجيال متعاقبة ـ هو الكاتب القصصى الفرنسى « بلزاك » (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠) فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها « الملهاة الإنسانية » La Comidie Humaine : وبعده « إميل زولا » (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) الذى أرخ ـ فى عشرين قصة ـ لأفراد متعاقبين من أسرة خيالية سماها « روجون ماكار » Rou-gon Macquart وقد تبعهما فى هذا المنهج الكاتب الفرنسى الآخر « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ ـ ١٩٤٣ م) (الذى أرخ فى قصصه للحياة البارسية والفرنسية ثم الأوروبية ، مثل مجموعة قصصه التى عنوانها «يوحنا كريستوف» ، وقد نشرها من ١٩٠٤ إلى عام ١٩١٢ ، ثم جمعها بعد ذلك فى عشرة أجزاء ، ثم قصصه التى عنوانها : « زوو الإرادة الخيرة » Les hommes de bonne volonté وقد بدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ فى سبع وعشرين مجلداً . وقد أثر الاتجاه الفرنسى السابق فى القاصين من الإنجليز الذين تأثر بهم الأستاذ « نجيب محفوظ » . ومن هؤلاء القصصى الإنجليزى « أرنولد بنيت » Arnold Bennet (١٨٦٧ ـ ١٩٣١ م) فى قصصه التى عنوانها : « المدن الخمسة » Tales of five Townes وقد أصدرها عام ١٩٠٥ ، وكذلك سلسلة قصصه الثلاث المسماة : Clayhange (١٩١٠ ـ ١٩١٦) ، ثم الكاتب الإنجليزى الآخر : « جالسورثى » Galsuorthy (١٨٦٧ ـ ١٩٣٣) ، مثلا فى سلسلة قصصه التى بدأت تظهر منذ عام ١٩٢٤ م ، وكان عنوانها : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy وهو عنوان يذكرنا بعنوان قصص « بلزاك » السابقة الذكر ، على أن قصص « الملهاة الحديثة » تابعة لسلسلة قصص الكاتب نفسه التى عنوانها « تاريخ بطولة أسرة فورسايت » The Forsyte Saga التى بدأت ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة برجوازية إنجليزية ، ويحكى من خلالها تاريخ إنجلترا منذ العصر الفكتورى إلى عهده ـ وعلى من يبحث بحثاً مقارناً كيف تأثر الأستاذ

نجيب محفوظ فى بعض قصصه بهذا الاتجاه العام أن يتتبع خيوط هذا الاتجاه التى ألمحنا إليها فى القصص الأوروبى[1] .

والقصة - من وجهة النظر المقارنة كما أوجزنا فيها القول - أهم جنس أدبى نثرى ، وقد عرضنا لمفهومها وتطور هذا المفهوم ، ونقط التلاقى التاريخية فيها بين أدبنا والآداب العالمية ، وبقى لنا من أجناس الأدب النثرية التى نعالجها على هذا النحو التاريخ ، ثم الحوار والمناظرة .

ومفهوم **التاريخ** فى العصر الحديث هو بعث الحضارات والمدنيات فى عصورها ، بخصائصها الإنسانية ، وبما فى ذلك فيها الشعوب من جهد لا بوصفها فترات منقطعة الصلة بالحاضر ، بل بوصفها لحظة من الامتداد الزمنى المتصل الذى تشترك - فى العمل على امتداده وتنوعه - جهود الشعوب المختلفة ، ولكنه يتخذ طابعاً خاصاً بكل عصر وكل أمة ، نتيجة الهضم والتمثيل للماضى الإنسانى الحضارى ، ونتيجة إدراك كل شعب أو أمة للموقف الإنسانى إدراكاً يتوقف عليه تخلف الأمة أو تقدمها ، وقد يترتب على هذا الإدراك تقدم الإنسانية جمعاء .

وفى هذا المفهوم الحديث للتاريخ ، يبعث المؤرخ الفترات التى يؤرخ لها ، ويضفى عليها ما كان لها من حياة بوصفها مجالات لمشروعات إنسانية ، بها تصير كل فترة بمثابة « بنية » حية فى عداد العصور المتعاقبة ويبعث المؤرخ ماضى الإنسانية كما هو ، ولكنه يجعلنا ننظر إليه فى ضوء عصرنا ، ولهذا يعرض المؤرخ علينا الفترات التاريخية بحيث نصدر نحن أحكاماً على حقائقها وعلى ما لها من قيم فى وقت معاً . وفى هذا العرض الحى يتجلى قانون الصيرورة الدائم الأثر فى تقدم الإنسانية ، إلى جانب ما استلزمه من جهد تكشف عنه مقومات الإنسان فى كل عصر ، والفرق بين التاريخ الطبيعى للأشياء وبين التاريخ الإنسانى ، هو الوجود الإنسانى فالوجود الإنسانى خاصته اتخاذ موقف يسفر عن مشروع ، وما المشروع إلا صورة المستقبل الذى يتجاوز به المرء دائماً نفسه[2] .

ويعتد المؤرخ الحديث على الحقائق والوثائق والآثار وما إليها ، بعد أن ينقدها ، وينفذ إلى صميم معناها ، ويميز صحيحها من زائفها . وهذه ناحية علمية محضة ، ولكنها ليست سوى مادة علمية .

(١) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث . الفصل الثانى . عند حديثنا عن الحكاية والقصة .

(٢) انظر E. Brahier : Transformation de la Philosophie Française . PP. 149 - 156 .

وعليـه ـ بعد ذلك ـ أن يصل ما بين هذه الحقائق بعد تمحيصها . . ففى وسط مجموعة من الحقائق والنتائج ، عليه أن يوضح الأسباب الغامضة ، والعوامل الموجهة فيما لها من علاقات إنسانية ، ولا مرجع له فى ذلك سوى ما يلحظ هو من العواطف والصفات أو النقائض الإنسانية ذاتها » . وفى هذا الجانب يحتاج المؤرخ الحديث إلى نوع من « الحدس » الفنى به يرتبط التاريخ بالفن ، فيستوعب المؤلف حقائق عصره بحيث يراه من جميع جهاته ، ويراجعه حتى تتضح له وجهة نظره فيه ، ثم يرتب أحداثه على حسب وجهة نظره ، لتتجلى من وراء ترتيبه وعرضه الصور المعبرة الحية . ولا يبلغ هذا التصوير ذروته فى القوة إلا إذا اتبع المؤلف ترتيب الحقائق ترتيباً عضوياً [١] ، لا مجرد الترتيب الزمنى أو الجغرافى ، أو الموضوعى مثلا . وعرض الحقائق التصوير المعبر ـ على هذا النحو العضوى ـ ذو أهمية فى العلوم الإنسانية كلها ، على حد تعبير « تبين » Taine فى أن العلم يكمل الفن « كما يكمل النبات بالزهر[٢] ، ولكن هذه النواحى الفنية هى من أسس التاريخ فى معناه الحديث[٣] » .

وإذن للتاريخ ـ فى مفهومه الحديث ـ **نواح علمية** لبعث الحضارات وللكشف عن جهود الشعب فيها بالاعتماد على المصادر بعد تمحيصها ،**ونواح فنية** فى ملء فجوات هذه المصادر بما يكسبها الحيوية وقوة التصوير ، ثم فى عرضها عرضاً فنياً للكشف عن الموقف الإنسانى فى الفترة التاريخية المعينة ، مع بيان رأى المؤلف فيها ، بوصفها حلقة من جهود الإنسانية المتتابعة الدائبة فى بحثها عن الكمال .

وفى التواريخ الأوروبية القديمة ، لم يكن للتاريخ المفهوم السابق ، لا من الناحية العلمية ولا من الناحية الفنية . فقد كانت الحقائق تختلط بالأوهام والأساطير ، ثم كان هم أكثر المؤرخين هو شرح سيرة الملوك أو العظماء ، لا بيان جهود الشعوب وخصائص حضارتها ومواقف معاصريها .

وفى القرن الثامن عشر الميلادى ، أخذ معنى التاريخ الحديث يتضح على يد « فولتير » و « فينلون » ومن نحا نحوهما من كتاب ذلك القرن .

---

(١) انظر J. Suberville : Théorie de l'Art ..... P 413 .

(٢) المرجع السابق ص ١١ .

(٣) المرجع السابق ص ٤١٨ ـ ٤١٩ .

أما الموشحات فقد نشأت فى الأدب العربى الأندلسى فى أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) ، وكانت ذات طابع شعبى فيما ينظم فيها من أغراض غنائية أهمها الغزل . وفى الموشحات العربية خروج على نظام القافية الواحدة فى القصيدة العربية الرتيبة ، وعلى الرغم من أن الموشحات نظمت أولا فى البحور العربية القديمة ولكن مع التحرر من القافية ، فإنها ما لبثت أن نظمت فى بحور أخرى تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها .

وموجز ما كان يتبع فى الموشحات من نواح فنية أنها ربما تبدأ بما يسمى المطلع ، وهو يتفق فى وزنه مع بقية الموشحة ، ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتى بعده ما يسمى غصناً ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع مع اتحاده معه فى الوزن ، ثم يأتى بعده ما يسمى غضناً هو متحد مع المطلع - إذا وجد - فى قافيته وفى البحر ، والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتاً .

وآخر قفل فى القصيدة يسمى خرجة [1] . والأشعار فى الموشحات طابعها غنائى ، وطالما كانت مجال الغزل الذى يخضع فيه الرجل لسلطان الحب ، وهو غزل الفروسية العربى الذى اصطبغ صبغة دينية فى كثير من حالاته ، وكثيراً ما كان يشوب الموشحات بعض ألفاظ عامية مما يقطع بنشأتها الشعبية .

على أن الزجل ما لبث أن ازدهر بلغة عامية تخللتها ألفاظ أجنبية ترجع إلى لغة الكلام فى الأندلس ، وهى لغة اختلطت العربية العامية فيها بألفاظ عامية أسبانية من لغة السكان الأصليين للأندلس ، والمرجع أن الأزجال نشأت فى أواخر القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، وإن لم يصلنا منها شىء يعتد به قبل القرن السادس الهجرى [2] . وبنية الزجل كبنية الموشحة ، غير أن الخرجة فيه أعجمية غير عربية .

وننبه هنا إلى أن الخرجة ، والموشح والزجل كانت أكثر أهمية من المطلع ، فقد تخلو الموشحة من المطلع ، ولكنها لا تخلو من الخرجة ، ويعترف « ابن سناء الملك » بأهمية الخرجة إذ يقول : « والخرجة هى أبذار الموشح وملحه وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهى

---

(١) انظر : نفح الطيب : المطبعة الأزهرية ١٣٠٢ هـ ، جـ٣ ص ١٩٥ - ٢٠١ - عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ص ٥٤١ - ٥٤٨ ، الدكتور إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٢١٨ - ٢١٩ ، ٢٢٤ - ٢٢٥ ، ٢٢٩ ، الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٤٧ - ١٥٠ .

(٢) انظر الدكتور عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس ، القاهرة ١٩٥٧ الفصل الأول ، ثم ص ٥٢ - ٥٣ .

العاقبة وينبغى أن تكون حميدة ، والخاتمة بل السابقة وإن كانت الأخيرة [1] . وكانت الأزجال والموشحات ذات موضوعات مختلفة ما بين مدح وغزل ، وقد تطورت فيما بعد إلى غزل صوفى ، وقد تكون على لسان امرأة تشكو الوجد والصبابة على نحو ما يعانى حبيبها [2] .

وفى ضوء هذه اللمحة السريعة فى الموشحات والأزجال العربية ، ننظر إلى شعر « التروبادور » الأوروبى ، و «التروبادور » [3] هم شعراء العصور الوسطى الأوروبية الذين وجدوا فى أواخر القرن الحادى عشر الميلادى من جنوب فرنسا أولا ، ثم أثروا بشعرهم وما يحتوى من نواح فنية ومعان فى الشعر الأوروبى كله حتى القرن الرابع عشر الميلادى [4] .

وشعراء « التروبادور » [5] كانوا يعيشون فى بلاط الملوك والأمراء ، ويتغنون بالحب على نحو يخضع فيه المحب لحبيبته ، ويعبر عن سلطانها عليه . على الرغم من بقائه مع ذلك فى دائرة الغزل الحسى [6] . وأقدم من نعرف من هؤلاء الشعراء هو « جيوم التاسع » دوق أكيتانيا الذى كتب أشعاره ما بين عام ١١٠٠ وعام ١٩٢٧ ميلادية ، وصلته أكيدة بالثقافة العربية فى أسبانيا ، وقد اشترك فى الحروب الصليبية وأشعاره ذات خصائص فنية فريدة لا يستطاع تعليلها تعليلا مقنعاً إلا بتأثره بالشعر العربى ، على أن القصائد الأخيرة من شعره تتفق فى مضمونها أيضاً مع الشعر العربى الغزلى .

ودون أن نطيل فى تفاصيل تخرج بنا عن حدود هذا الكتاب ، نكتفى بذكر وجوه الشبه الكبيرة بين أشعار « التروبادور » وبين الموشحات والأزجال فى النواحى الفنية وناحية المضمون معاً :

---

(١) ابن سناء الملك : دار الطراز ص ٣٢ . . والدكتور عبد العزيز الأهوانى . المرجع السابق ص ٦ ـ ٧ .

(٢) انظر المرجع السابق ص ٣٢ ـ ٤٢ والأمثلة المذكورة فيه .

(٣) اسم فاعل من فعل : trobar فى لغة جنوب فرنسا فى العصور الوسطى ، اسم ومعناه فى الأصل الذى ينظم الشعر أو يبتكره .

(٤) انظر : A. Jeanroy : Les Origines de la Poésie Lyrique en France au Moyen-Age, Paris 1925, 2é partie .

(٥) ويطلق على كل منهم بالفرنسية troubadour ، وبالأسبانية trovador ولا يصح أن نخلط هؤلاء بمن يطلق عليهم جونجلور jongleurs بالفرنسية أو « جوجلارس » juglares بالأسبانية ؛ لأن هؤلاء هم الجوالون الذين يسلون الجمهور بالغناء أو الرقص أو الألعاب البهلوانية وكل ما يتصل بذلك من ترقيص القرود واللعب بالسيوف وحكاية قصص البطولة . . نعم قد يستطيع « التروبادور » أن يغنى شعره فيشترك فى صفه الغناء مع هؤلاء ، ولكنه دائماً رفيع المكانة كريم الأصل ، وقد يكون « التروبادور » أميراً أو ملكاً وإذا جمع « التروبادور » بين تأليف الشعر والغناء فى القصور أطلق عليه : ménestrel .

(٦) انظر : J. Lafitte-Houssat : Troubadours et Cours d'Amour. Paris 1950 pp. 74--77 .

وقد اكتمل معنى التاريخ الحديث فى القرن التاسع عشر ، بفضل الرومانتيكيين ، وذلك لعنايتهم بالفرد وشئونه ، ونشوة مؤرخيهم إلى ماضى الإنسانية كأنه ماضيهم هم ، واهتمامهم بتاريخ الفكر والحضارة للشعوب ، لا بتاريخ الملوك والأرستقراطيين كما كانت عليه من قبل[١] .

ولنأخذ « ميشليه » Jules Michelet (١٧٩٨ ـ ١٨٧٤ م) مثالا للمؤرخ الرومانتيكى ، فإنه يلحظ ما وراء مظاهر الرفاهية الزائفة من بؤس عهود الملكية . فهو مثلا يرى فى عهود الإقطاع فى العصور الوسطى عهود اضطهاد ، حين كان الفلاحون فريسة للنهب والأذى ، وكانت أعراض النساء حلا للأمراء ، وبعد أن يصف فلاحاً من الفلاحين يعانى هذا البؤس . يقول : « إن قلبى لينقبض من الهول . . يا إلهى ! أهكذا كان أبى ؟ رجل العصور الوسطى ؟ . . نعم . . هذا هو ما صنعوه بى ! وهذا ألف عام أعانيها من الآلام[٢] » . وفى عصر « لويس الرابع عشر » الذى أطلق عليه العصر الذهبى ، يرى « مشليه » ما خلف المظهر مما هو من آثار الملكية المطلقة . فيتحدث عنه هكذا : « لويس الرابع عشر يئد عالماً » ، إنه ـ مثل قصره « فرساى » ـ يطل على الغروب . . العبقريات الحقيقية فى العصر لم تكن فتية ، حتى حين نشأتها ، وعلى ما كانت تبذل من جهد ، كانت تعانى مما ينوء به عصرها عن عجز . الكآبة تسيطر على كل شىء ، على الآثار وعلى الأخلاق فيما كان يكتبه كبار الكتاب مثل « باسكال » . . و« راسين » و « فينلون » . وما كان يجهر به خطيب القوم « بوسويه » من ضمان شامل لم يمنع العصر من أن يشعر بأنه قد استهلك قواه فى المسائل العتيقة[٣] . . وكم رسم « ميشليه » فى تاريخه من صورة مروعة مفزعة لعهود الملكيات والظلم قبل القرن التاسع عشر ، ليتبعها بأحكامه العاطفية الثائرة على طريقة الرومانتيكيين . وقداتخذ مبدأ عاماً له أن يصور المشاعر الإنسانية للشعب ، ثم يصور من خلالها عهود الملكية المطلقة ، على نحو ما يقول هو : « لن أفهم عصور الملكية المطلقة إذا لم أمكن فى نفسى أولا وقبل كل شىء ـ دعائم روح الشعب وعقيدته »[٤] . ويجلو هذا المؤرخ

(١) نفس المرجع ٤٢٠ .

(٢) انظر J. Michelet : Historé de France , Préface de 1869 . I . P . XXXI .

(٣) نفس المرجع ، مقدمة الجزء الخامس عشر ، ص ١٦ .

(٤) نفس المرجع السابق ، مقدمة الطبعة السابقة ، ص ٤٠ ، وكذا :

Pierre Lasserre : Le Romantisme Français . Paris 1916 . pp. 395 - 396 .

من ثنايا الوثائق والحقائق أن التاريخ كان يتقدم دائماً إلى الأمام فى بطء ، إذا تأملنا فى قمم موجاته المطردة ، دون اعتداد بهبط هذه الأمواج وترددها ، ثم يرى أن الثورة الفرنسية كانت ثمرة هذا الصراع الإنسانى الطويل البطىء فى مراحله كلها . وهو مبدأ رومانتيكى عام كان الرومانتيكيون بمقتضاه يعتقدون فى تقدم الوعى الإنسانى لسيطرته على مصيره ، ويصورون بهذا التقدم مستقبل الإنسانية السعيد حين تتم السيطرة لهذا الوعى الرشيد[1] ، وتلك نزعة رومانتيكية مثالية يسودها الطابع الذاتى .

وقد تلتها المدرسة **الواقعية فى التاريخ** ، وهى التى تشرح الحقائق فى ضوء جبرية الظواهر الاجتماعية والمادية ، كما فعل « تين » على حسب مبدئه الذى يشرحه قائلا : أعثر على حالات البلد والإقليم والجنس والبيئة والتربية والعادات التى عاش فيها إنسان ما . واستنتج منها . موقنا طبيعة موهبته وأعماله[2] وهؤلاء موضوعيون فى شروحهم ، يثقون فى العلم وفى مناهجه .

على أن الاتجاه العام فى كتابة التاريخ لدى المؤرخين العالميين اليوم هو جلاء مقومات الحاضر ، ببيان وجهة التاريخ فى خلال العصور الماضية إلى أن تلتقى بالعصر الذى نعيش فيه ، وهؤلاء يعتدون بالجنس الإنسانى ومشروعاته الحرة التى يتغلب بها على الظواهر المادية ، ويتحكم فى القوانين الاجتماعية ، بحيث تبين مقومات الإنسانية المعاصرة عما لديها من امكانيات تهدف إلى تحرير الإنسان وسعادته[3] . وهذا الاتجاه المعاصر خلاصة جهود المذاهب الفلسفية والأدبية ما بين رومانتيكية ورمزية وواقعية ووجودية مما لا مجال هنا لتفصيله[4] .

وجنس التاريخ فى صبغته الأدبية مجال تأثير وتأثر . كذلك فيما **بين العربية والفارسية** .

لا شك أن العرب فى جاهليتهم كانوا ولوعين بالأخبار التى تتصل بأنسابهم ومواطن بلائهم فى أيام اللقاء بأعدائهم ، وانتصاراتهم فى حروبهم القبلية ، ونعلم

---

(١) انظر المرجع السابق ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥ ، وكذا كتابى الرومانتيكية ص ١١٠ ـ ١١٤ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٣٦ ـ ٦٨ .

J. Subérville . op . cit . p 478 .

(٣) مرجع « اميل بربيه » السابق ص ١٥٥ ـ ١٥٦ .

(٤) انظر : المرجع السابق ص ١٥٣ ـ ١٥٦ ، وهكذا : J . Suberville , op . cit ., pp . 420 - 423 . والمراجع المبينة به .

جميعاً حرص العرب على الأنساب ، واتخاذها أساساً للمفاخرة ، واعتمادهم على الذاكرة فى حفظها ، وكم تغنى شعراء القبائل الأخرى بكرام فعال الأجداد ، وعددوا مثالب أعدائهم من القبائل الأخرى ، ولكن بعد ظهور الإسلام تغير طابع هذه الأخبار ووجد جنس التاريخ **بخصائصه العربية** .

فحين تمت الفتوحات العربية الرائعة وتغلب العرب على الفرس والروم ، ودخل الناس فى دين الإسلام أفواجاً . ظلت شخصية الرسول مثار الإجلال والروعة بخاصة لدى من لم يره من المسلمين . فكانوا يتوقون إلى معرفة أخباره ، وتفاصيل حياته وأقواله . على أن هذه الأقوال والأخبار مصدر هام من مصادر التشريع الإسلامى .

وحول شخصية الرسول وجد جنس **التاريخ عند العرب** ، ووضحت خصائصه ، ولذلك اصطبغ هذا الجنس الأدبى صبغة دينية ، فقد بذل رواة الأحاديث جهودهم فى ضمان صحة الأحاديث التى يروونها عن الرسول ، ولكى يتم لهم توكيد الرواية تطلبوا أن تكون الحادثة مروية أولاً عن شاهد عيان ثقة ، روى بدوره عن رواة آخرين من الثقات ، حتى تنتهى سلسلة الرواية إلى الراوى المعاصر للحادثة . وقد ظن العرب - وهم الذين لم يعتمدوا على الكتابة فى جاهليتهم - أن هذه الطريقة من الرواية الشفوية أقوى ضماناً لصحة الرواية من الكتابة ، بل كانوا ، فى البدء يتحرزون من الاعتماد على الكتابة .

ويضيف مؤرخو العرب إلى ذلك حرصهم على إيراد الحادثة الواحدة بأسانيد مختلفة ، كل سند منها ينتهى إلى شاهد رأى بنفسه الحادثة أو عاصرها ، وهم يرون فى إيراد مختلف الروايات على هذا النحو ضماناً آخر لصحة ما يروون .

وقد انتقل هذا الطابع الدينى للتاريخ من رواية الأخبار إلى رواية الأدب والأشعار ، كما فى كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصبهانى (٢٨٤ - ٣٥٦ هـ) ، وكما فى كتاب الأمالى لأبى على القالى (٢٨٨ - ٣٥٦ هـ) .

وقد يكون فى رواية التاريخ على هذه الطريقة نوع من الاستقصاء لما ورد فى المسألة الواحدة ، ولكن هذه الطريقة خالية من النقد ، يجمع المؤرخ فيها الروايات المتضاربة على حسب سلسلة الرواة ، تاركاً لسواه مهمة تمحيصها ونقدها . فهذه الطريقة تجميع لمواد التاريخ ، ولها قيمة علمية كبيرة ولكنها ليست التاريخ المنتظم الحلقات .

ومنذ القرن الثانى الهجرى (الثامن الميلادى) ترجمت إلى العربية كتب كثيرة من التاريخ الإيرانى ، أثرت أيما تأثير فى جنس التاريخ الأدبى عند العرب ، وكان الإيرانيون يعتمدون على الكتابة لا على الرواية الشفوية ، وكانوا ينقلون عن وثائق مدونة ، وكانت كتبهم التاريخية متتابعة القصص ، غير مقطوعة بأسانيد الرواية ، وقد سار على طريقتهم كثير ممن ألفوا فى التاريخ باللغة العربية ، كالبلاذرى والمسعودى والدينورى[1] .

على أن التاريخ ـ عند الإيرانيين ـ كان يختلط بالأسمار والحكايات الخلقية وقواعد السلوك العامة[2] ، ثم كان النقد التاريخى متخلفاً فى هذه الكتب ، فكانت تحكى الأساطير على أنها حقائق ، ويختلط عالم الغيب بعالم الناس ، ثم كانت كتب التاريخ فى جملتها تعنى بسير الملوك ومن يلتحق بهم دون احتفال بأحوال الشعب ومعارفه[3] .

ومشهور بين المؤرخين والدارسين فى الاجتماع أن ابن خلدون هو أول من دعا ـ فى مقدمته ـ إلى وضع قواعد عامة للتاريخ ، وإلى الفصل بين الأساطير والمعلومات التاريخية الصحيحة ، ولكننا ننبه هنا إلى أن ابن خلدون مسبوق فى بعض ما قال مؤرخ فارسى رأى أن يقام التاريخ على قواعد إنسانية تفصل ما بينه وبين العالم الغيبى . وهذا المؤرخ هو « بيهقى » (أبو الفضل محمد بن حسين) المتوفى عام ٤٧٠ هـ (١٠٧٧ م) . وهو يدعو إلى أن نعد التاريخ تجارب إنسانية مقياس صحتها العقول . وهذه الدعوة ، على ضآلة قيمتها الآن ، كانت لعهده ذات قيمة كبيرة [4] .

---

(١) لنشأة التاريخ عند العرب وخصائصه ، انظر مقالا طويلا كتبه « دى خوبه » فى :

De Goeje : Encyclopedia Britan nica, ed . 1888, XXII .

(٢) كما يفهم مما يحكى عن كتب سير الملوك الإيرانيين أو كتب الشاهنامه ، وكذا ما بقى من فقرات كتب التاريخ التى كتبها ابن المقفع وفقدت (انظر الشاهنامه للفردوسى ، والجزء الأول من تاريخ الطبرى ، والجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ١٧٤ ـ ٢٨٤ .. والبيهقى : تاريخ بيهقى طبعة طهران عام ١٣٢٢) ١٩٤٦ (ص ١٥٠) .

(٣) ومن النادرين الذين عنوا بالتاريخ لمعارف الشعب : البيرونى (أبو ريحان محمد بن أحمد) فى كتابه : « تحقيق ما ؟؟؟ من مقولة » وهو يبحث فى معارف الهند وديانتها وفلسفتها ، طبعة ليدن ١٨٨٧ .

(٤) وقد بقى لنا من مؤلفاته : « تاريخ بيهقى » ، يقول فيه مؤلفه : « على السامع ألا يتقبل شيئاً ثم يرفضه العقل من الأخبار التى تقرأ عليه . ولكن أكثر الناس من العامة يفضلون الباطل والممتع ، مثل أخبار =

وخير من يمثل الطريقة العربية فى كتابة التاريخ هو المؤرخ الإسلامى الإيرانى الأصل : « الطبرى » (محمد بن جرير) المتوفى عام ٣١٠ م (٩٢٢ - ٩٢٣ م) فى موسوعته التاريخية العظيمة الشأن ، وفيها يعتمد على سلسلة الرواة ويعدد هذه السلسلة فى الخبر الواحد ، ويجمع فى تاريخ الفرس القدماء بين الأساطير والحقائق ، ويخطط عنده العالم الغيبى الناس بعالم ، فى تلك الأساطير الملحمية .

وكان فى تاريخ الطبرى لإيران القديمة إشباع لرغبة النزعة الفارسية الناشئة بعد الفتح الإسلامى ، ثم إن القسم الإسلامى من تاريخه إرضاء للعقيدة الإسلامية التى تمكنت من نفوس الإيرانيين المسلمين ، وهاتان الناحيتان تمثلان جانبى الشخصية الفارسية بعد الإسلام : إخلاص للتراث الإيرانى وللعقيدة الإسلامية معاً .

لهذه الأسباب . ولأن الطبرى إيرانى الأصل لقى كتابه حظاً لدى الفرس فى لغتهم بعد الفتح ، فكان أقدم نص كامل وصلت إلينا ترجمته فى اللغة الأدبية لإيران بعد الفتح ، ترجمه إليها - ترجمة حرة - الوزير السامانى « بلعمى » (أبو على محمد) فى أواخر القرن العاشر الميلادى ، وقد عدل « بلعمى » من الأصل العربى فى ترجمته ، فحذف العنعنات وسلسلة الروايات ، واقتصر على رواية واحدة ، وزاد على الأصل فيما يخص تاريخ إيران القديم فى العهد الملحمى الأسطورى ، وغير الأسطورة . وأضاف إلى الطبرى حكايات دينية وخلقية . ونص على أن جوهر التاريخ هو الوعظ عن طريق رواية سير الملوك والأنبياء ، وهذه نزعة خلقية إيرانية الأصل فى خلط التاريخ بالحكم وحكايات الخلق والتسلية ، كما سبق أن أشرنا [1] .

ثم أولى الأدب العربى الأسلوب عناية كبرى فى جنس التاريخ ، فحين تطور النثر العربى وأصبح فنياً ، وغلب عليه السجع ، وكثرت فيه الشواهد الشعرية ، وضرب الأمثال ، وأنواع المجاز ، حينذاك سرى من المؤرخين تفسر الروح فأصبح النثر التاريخى

= الشياطين والجن والغول . . وما يشبه هذه الخرافات التى ينام عليها الجهال حين تتلى عليهم فى المساء . وأما أولئك الذين يتطلبون القول الصحيح لكى يصدقوه ، فهم الذين يعدون من العلماء ، وعددهم جد قليل ، يتقبلون الطيب ويطرحون ما عداه ، ورحم الله أبا الفتح البستى الذى قال . . وما أجمل ما قال : « إن العقول لها موازين بها . . . تلقى رشاد الأمن وهى تجارب .

(انظر : بيهقى : تاريخ بيهقى ، الطبعة السابقة الذكر ص ٦٦٦ - ٦٦٧)

(١) وانظر أيضاً : تزويتى : بيت مقاله ، طهران ١٩٢٨ ، جـ٢ ص ٣ - ٤ وكذا . يلسى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنور (١٨٩٦ م) صفحات ١ - ٢ ١٢٩ ، ٢٤٠ .

نوعاً من الشعر المنثور . يقصد فيه إلى نظم قلائد المدح للملوك وإلى استخدام وجوه البيان فى شرح وقائع التاريخ ، فيصرح « أبو نصر محمد ابن عبد الجبار العتبى » فى كتابه « تاريخ يمين الدولة » بأنه سلك فى كتابه مسلك الشعراء فى سبيل تخليد مآثر « محمود الغزنوى » الذى أرخ « العتبى » له فى كتابه المذكور . وقد فرغ من تأليفه حوالى عام ٤١٢ هـ (١٠٢١ م) [١] .

وكان تأثير الأدب العربى فى الأدب الفارسى عظيماً فى هذه الناحية ، فقد ترجم « الحرباذقانى » (أبو شرف ناصر ناصر بن ظفر بن سعد المنسى) كتاب « يمين الدولة » السابق الذكر من العربية إلى الفارسية - وقد بدأ فى هذه الترجمة عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦ م) ، فنقل جنس التاريخ من العربية إلى الفارسية بكل خصائصه الفنية كما كانت فى كتاب « يمين الدولة » العربى . وأثرت هذه الخصائص فى جنس التاريخ ، وقد بلغ هذا التكلف فى الأسلوب مداه فى جنس التاريخ على يد « وصاف » فى كتابه المشهور بتاريخ وصاف[٢] ألفه حوالى عام ٧٢٩ هـ (١٣٢٨ م) - ولم يتبع أكثر مؤرخى الفرس هذا الأسلوب المصطنع المتكلف كما بدأ عند « وصاف » ، ولكنه مظهر للتأثر العربى فى جنس التاريخ بلغ قمته فى التصوير الأدبى .

أما كتب التاريخ السياسى فى عصرنا الحديث فيقل منها ما له طابع أدبى ، أو وجهة مذهبية فنية ، بها يستحق أن يدخل فى نطاق الأدب . مثل تاريخ الجبرتى ، وسعد زغلول للأستاذ العقاد ، والفتنة الكبرى للدكتور طه حسين .

ونختم علاجنا للأجناس الأدبية النثرية بجنس أدبى ثانوى تردد بين الشعر والنثر فى الأدبين : العربى والفارسى ، وهو جنس المناظرة والحوار ، وهو قالب فنى عام تتغير أنواع مضمونة . وهو لذلك من الأجناس الأدبية التى تدق فيصعب تحديد معالمها وتمييز مواطن التلاقى التاريخية فيها بين الآداب .

وفى الأدب البهلوى أو الإيرانى القديم راجت نزعة شعبية يقصد فيها إلى شرح وجهتى نظر مختلفتين فى شكل حوار أو جدل . أو فى عرض صورتين أدبيتين

(١) انظر : العتبى (أبو نصر محمد بن عبد الجبار) : تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠ ، المقدمة ، وكذا دائرة المعارف الإسلامية مادة عتبى ، ثم :

S. de Sacy : Notices sur Tes Manuscrits , IV, 411, 525 .

(٢) عنوان الأصل : « تجزية الأمصار وتزجية الأعصار » ، ويعرف باسم « تاريخ وصاف » تأليف شرف الدين عبد الله الشيرزى بوصاف الحضرة ، وهو يؤرخ كتابة هذا للمغول .

متضادتين إحدهما بجانب الآخر . وقد بقى لنا من الأدب الإيرانى القديم حوار أدبى عنوانه « الشجرة الأشورية »[1] وهى النخلة . وموضوعه حوار بين النخلة والتيس أيهما أفضل من الآخر ، وقد وصلت هذه القصة إلينا مكتوبة على طريقة النثر ، ولكن العالم الفرنسى : بنفنست E. Benceniste اكتشف أنها فى الأصل ذات وزن وقواف ، وأن النسّاخ كتبوها فى صورة النثر جهلا منهم بالشعر الإيرانى القديم . وهذا الوزن قريب من المتقارب المثنوى المعروف فى العربية ، ثم فى الفارسية بعد الفتح الإسلامى[2] .

وقد وصلتنا كذلك رسائل بهلوية موضوعها للائق وغير اللائق ، أو المشروع وغير المشروع [3] ، وهى تستمد جذورها من الأدب الدينى الزرادشتى ، ولكنها أصبحت - فيما بين القرن السابع والقرن العاشر الميلاديين - ذات طابع خلقى تشرح محاسن السلوك ومساوئه .

وقد أثرت هذه النزعة الأخيرة فى الكتب العربية ذات الطابع الخلقى التعليمى ، وهى الكتب التى موضوعها أدب السلوك فى شكل وصف المحاسن والمساوىء الخلقية . وأقدم كتاب عربى بقى لنا اسمه فى ذلك هو كتاب « عمر ابن الفروخان » - الطبرستاتى الأصل ، ذو الثقافة والميول الإيرانية . وقد عاصر الخليفة المأمون . وكان على صلة بجعفر البرمكى ، ثم كتاب آخر يحمل نفس الإسم ألفه « ابن قتيبة » . وتوالت كتب عربية أخرى فى نفس الموضوع هى أدل فى مضمونها وعنوانها على صلتها بالأدب البهلوى فى النزعة السابقة . ومن أشهرها « كتاب المحاسن والمساوىء » لإبراهيم بن محمد البيهقى ، يرجع تاريخه إلى أوائل القرن الحادى عشر الميلادى ، ثم كتاب « المحاسن والأضداد » المنسوب إلى « الجاحظ » . وهذه الكتب كلها متأثرة بمصدر بهلوى مشترك . فحسب تكن فى الأصل خالية مما يضاد المحاسن ؛ لتأثرها

---

(١) « درخت أسوريغ » انظر :

Le Journal Asiatique , Octubre-Décembre 1930, p. 193 et suivantes .

(٢) انظر المرجع السابق ، ثم :

Arthur Christensen : Les Gestes de Rois dans les Traditions de L'ican .

Antique . Paris 1936. pp . 50 - 51 .

(٣) شايد - ناشايد ، شايست - نشايست .

بذلك الأصل[1] . وأحياناً تذكر المناظرة فى هذه الكتب على أنها وضع أسئلة والإجابة عليها [2] .

وقد يكون لشيوع آراء « أفلاطون » و « أرسطو » بين المسلمين والاحتمال الأقرب إلى الصواب أن الكتب التى عنوانها « المحاسن » لذلك العهد ـ فيما يختص بالجدل الخطابى ـ أثر فى رواج مثل هذه المحاورات والمناظرات منذ العصور الأولى الإسلامية[3] .

على أنه لا مجال للشك فى أن للمنافسات العصرية ، والحزبية والسياسية والدينية أثراً خطيراً كذلك فى الولوع بالجدل والحوار فى موضوعات تلك المنافسة وذلك الصراع المذهبى والقبلى . وصدى ذلك واضح فى تحول الهجاء القبلى إلى « نقائض » أقرب إلى المناظرات منها إلى الهجاء[4] الجاهلى . وهذه النقائض تشبه مناظرات الفرق الإسلامية والسياسية فى آرائها الفقهية أو نزعاتها الجدلية حول ميول طوائفها أو تعصبها لجنسها أو قبيلتها . ونجد مظاهر أدبية كثيرة لجدال الطوائف فى شكل مناظرات منذ مطلع العصر الأموى ، فى الشعر وفى النثر . ونضرب مثلا لذلك ما كان من مناظرات بين رسل على ومعاوية وشعرائهما[5] ، وقد عولج هذا الجدل والحوار فى

---

(١) انظر : ابن النديم : الفهرست ، ص ٢٧٨ س١٤ ـ ١٨ ، ص ٧٧ ص ٢١ وص ١٩٥ س ١٠ ، وص ٢٢١ ص ٣ ـ ٤ و ٩٧ ، وص ٤٨ ص ١٧ ـ ثم :

in Ostransey Jranian Influence ou Moslem Literature, trans .

by Narimann Bombay . 1918 . pp 80 - 84 .

(٢) انظر : إبراهيم ابن محمد البيهقى : المحاسن والمساوىء : القاهرة ١٣٢٥ هـ ١٠٠٦ م . جـ ٢ ص ٧٥ ـ ٩٢ .

(٣) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، ص ٤٣ ـ ٤٦ و ص ١٠٦ ـ ١٠٧ والمراجع المبينة هناك .

(٤) للأستاذ الدكتور شوقى ضيف فى كتابه : التطور والتجديد فى الشعر الأموى (ص ٨٦ ـ ٨٨ ، ١٧٧ ـ ١٨١) ملحوظات قيمة فى هذا ، فارجع إليها .

(٥) من ذلك ما جرى بين جرير بن عبد الله (رسول على بن أبى طالب) ومعاوية فى أمر البيعة مما يسميه المبرد : «مناظرة » ومن ذلك أيضاً شعر « كعب بن جعيل » يناظر فيه أشيع على ، وينتصر لمعاوية ، فى حوار شعرى نذكر منه :

فقالوا : على إمام لنا ... فقلنا : رضينا ابن هند رضينا
وقالوا : نرى أن تدينوا له ... فقلنا : ألا لا نرى أن ندينا
ومن دون ذلك خرط القتاد ... وضرب وطعن يفض الشؤونا

وقد أجابه على ذلك شاعر من أتباع على هو « النجاشى » من بنى الحارث بن كعب (انظر المبرد : الكامل ، جـ ١ ص ١٩٠ ـ ١٩٤) .

بعض كتب النقد العربية على أنه ضرب من الخطابة . وقد تأثر من عالجوه ـ من أجل ذلك ـ بما قاله قبلهم « أرسطو » فى الخطابة[1] . وذلك الحوار أو الجدال ذو طابع عملى فى الشعر والنثر معاً ، وقد كان صدى مباشراً للفتن الإسلامية وتنافس الطوائف فى القول كتنافسها فى ميادين العمل . وقد كثر فى المجتمعات الإسلامية الأولى حتى ضاق به من عاصروه ، فرأوا فيه مشغلة عن المطالب الجدية لتلك المجتمعات ، ومدعاة للتفرقة فى وقت كانت فيه تلك المجتمعات فى أشد الحاجات للوحدة[2] . ونعتقد أن الجدال والحوار والمناظرة على هذا النحو إنتاج أدبى عربى لا أثر فيه لتأثير خارجى ، وإن كان فى نقده لدى النقاد العرب شىء من التأثر بأرسطو على نحو ما ذكرناه .

أما المناظرة ذات الطابع الأدبى المحض ـ وهى التى يراد بها الكشف عن وجهتى نظر فى شىء واحد من جانب أدبى ـ فهى التى تأثرت بجنس المناظرات الفارسى فى عمومه .

ومن أمثلة ذلك ما نرى فى مقامات الحريرى من مدح الدينار وذمه فى قطعتين من الشعر مستقلتين فى مقامة واحدة[3] . وهذا ضرب من المناظرة قريب من عرض المحاسن والمساوئ فى الكتب العربية التى ذكرنا من قبل أنها متأثرة بالأدب البهلوى القديم ، مع فارق واحد هو أن موضوع تلك الكتب هو محاسن السلوك ومساوئه . وموضوع قطعتى الحريرى هو ذم الدينار ومدحه على حسب ما يستغل فيه الدينار ، إذ قد يكون مجلبه للخير أو للشر .

وفى مقامات الحريرى كذلك تتوالى أمثال هذه المناظرات ذات الدلالات المختلفة ، ففى المقامة الرابعة حوار بين فتى وأبيه ، يذكر الفتى أنه يحسن معاملة

---

(١) انظر : كتاب نقد النثر المنسوب إلى قدامه بن جعفر ص ١١٩ ـ ١٢٠ ، ١٢٢ ، ١٣٣ ـ ١٣٤ ، وقارنة بالخطابة أرسطو ١٤٠٨ ب س ٥ ـ ٣٢ ، ١٤١٩ ب س ١ ـ ١٩ ، ١٤١٩ ب س ١ ـ ١٩ .

(٢) من ذلك قول « زيد بن جندب » رئيس الأزارقة من الخوارج :

كنا أناساً على دين ، ففرقنا ... تذع الكلام وخلط الجد باللعب

ما كان أغنى رجال ضل سعيهم ... عن الجدال ، وأغناهم عن الخطب

(انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامه بن جعفر ص ١٠٣ ـ ١٠٤ ، والجاحظ : البيان والتبيين جـ ١ ص ٤٢) .

(٣) انظر مقامات الحريرى ، المقامة الثالثة .

كل الناس على سواء ، وإن أساؤا إليه ، ويرى الأب أنه ينبغى أن يختلف مسلك المرء تجاه الناس على حسب مسلكهم تجاهه . ووجهةالفتى مثالية ، على حين وجهة الأدب عملية ، وفى المقامة الثانية والعشرين حوار فى المفاضلة بين الكاتبين فى ديوان الإنشاء والرسائل والكاتبين للحسابات فى دواوين الخراج . وتدور المقامة السابعة والثلاثون على الاستجداء ، وهل يحق للمعدم أن يلجأ إليه ، وهل يفقد به منزلته .

وقد تأثر القاضى « حميد الدين البلخى » فى مقاماته الفارسية بالحريرى فى هذا النوع من الحوار ، غير أن المؤلف الفارسى يخصص لهذا الحوار مقامات بأكملها ، على حين كان الحوار عند الحريرى جزءاً تابعاً لغيره فى المقامة . وواضح أن أصحاب المقامات الفارسية يرجعون فى ذلك إلى نزعة فارسية أصيلة عند الإيرانيين ، ولهذا يطيل « حميد الدين » فى هذا الحوار الذى تأثر فيه ابتداء بالأصل العربى السابق . فموضوع مقامته الثانية حواراً بين شخصين يتناظران فى المفاضلة بين الشيب والشباب . وموضوع المقامة الثالثة عشرة مناظرات فى عقائد السنية والملاحدة . وموضوع المقامة الثانية عشرة مناظرات فى علم النجوم والطب ، ثم موضوع المقامة السابعة هو مناظرة بين جمال الفتيات وغدر النساء .

وقد توسع الأدب الفارسى الحديث فى المناظرة ، رجوعاً منه إلى نزعة إيرانية أصيلة ، كما سبق أن ذكرنا . فيعزى إلى الشاعر « أسعدى » (أبى نصر أحمد بن منصور) الذى توفى فى فترة حكم السلطان مسعود بن محمود الغزنوى (١٠٣٠ - ١٠٤١ م) خمس مناظرات : بين العربى والفارسى ، وبين المجوسى والمسلم ، وبين السماء والأرض ، وبين القوس والرمح ، وبين النهار والليل ، وطابعها دينى أو أدبى أو قومى[١] . وطالما اتخذ شعراء الصوفية قالب هذا الحوار ذى الطابع الشعبى مجالا لبث قضاياهم الخلقية التعليمية ، مما يضيق المجال هنا عن تفصيله[٢] .

---

(١) انظر : رضا تولى : مجمع الفصحاء ج ١ س ١٠٩ وما بعدها . ثم :

H. Massé : Anthologie persane, p. 33-36 .

(٢) مثلا : الحوار بين الراية والستارة فى كاستان سعدى ، فى الحكاية الثانية والأربعين من باب سيرة الملوك .

وفى الشعر العربى القديم يتعرض الشاعر للوم العاذلات من أهله على كرمه[1] ، أو على تردد فى أمر من الأمور[2] . فيجيب الشاعر من تعذله أو تنصحه ، على أن هذا العذل أو النصح لا يتجاوز بيتاً أو نصف بيت . ثم تكون القصيدة كلها بمثابة الرد عليه . وقد سبق أن ذكرنا أن بعض الشعراء السياسيين فى القرن الأول الهجرى كانوا يبنون قصائدهم على حوار فيه عرض لكلام الخصوم والرد عليه . وفى الشعر العربى الذى ازدهر فى بلاد إيران نعثر على مقطوعات مبنية على حوار بين متناظرين ، أو بين الشاعر والدهر ، على أن الدهر بمثابة الخصم ، أو بين الشاعر وحبيبته . وفى كل هذه الحالات تسير القصيدة على طريقة إيراد قول المناظر أو الخصم أو الحبيبة ، ثم إيراد الإجابة[3] .

وقد كثرت أمثال هذه القصائد فى الشعر الفارسى ، يسوق فيها الشاعر الخواطر فى صورة : « قالت .... وقلت ... » ، أو « قالت ... » و « قال ... » . وإنما كثرت هذه القصائد استجابة إلى النزعة الإيرانية القديمة . ولشوقى قصيدة فريدة فى أدبنا الحديث يسير فيها على هذا المنوال ، هو فيها متأثر بالأدب الفارسى عن طريق الأدب التركى وعنوانها : « قالت وقلت » ، وهذه هى القصيدة .

---

(١) مثلاً هذا الشاعر القديم الذى يصف عذل لائمة له من أهله ويجيبها ، من قصيدة طويلة يبدؤها بقوله :

ولائمة هبت بليل تلومنى ... ولم يتغمرنى قبل ذلك عدول

تقول : ايند لا يدعك الناس مملقاً ... وتذرى بمن يا ابن الكرام تعول

فقلت : أبت نفسى على كريمة ... وطارق ليل غير ذاك يقول

انظر : أبو على القالى : الأمانى ، طبعة دار الكتب المصرية ، جـ ١ ص ٣٨ .

(٢) كقول صخر أخى الخنفساء يرد على من تلومه على امتناعه عن الهجاء ، فى أبيات منها :

وعاذلة هبت بليل تلومنى ... ألا تلومينى كفى اللوم ما بيا

تقول : ألا تهجو فوارس هاشم ... ومالى لا أهجوهم ثم ماليا ؟!

(انظر : المبرد : الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، جـ ٢ ص ٢٨٥ - ٢٨٦)

(٣) راجع أمثلة لكل ذلك فى : الثعالبى : يتيمة الدهر ، طبعة القاهرة ١٣٤٣ هـ ١٩٣٤ م ، جـ ٣ ص ١١٠ ، ١٤١ ، ٢٦٩ ، و جـ ٤ ص ١٤٨ .

وسقيمة الأجفان لا من علة　　تحيى العميد بنظرة وتميته
وصلت كتربيها الحديث بضاحك　　ضاح كمؤتلف الجمال شتيته
قالت : تغربت الرجال ، فقلت فى　　ضيم أريد بجانبى فأبيته
قالت : نفيت ، فقلت : ذلك منزل　　وردته كل يتمية ، ووردته
قالت : رماك الدهر ، قلت : فلم أكن　　نكساً ، ولكن بالأناة رميته
قالت : ركبت البحر وهو شدائد !　　قلت : الشدائد مركب عودته
قالت : أخفت الموت ؟ قلت : أمفلت　　أنا من حبائله إذا ما خفته
لو نلت أسباب السماء لحطنى　　أجل يحل لحينه موقوته
قالت : لقد شمت الحسود ، فقلت لو　　دام الزمان لشامت لحفلته
قالت : كأنى بالهجاء قلائداً　　سارت ، فقلت : هممت ثم تركته
أخذت به نفسى ، فقلت دعى　　ما شاءت الأخلاق لا ما شئته
من راح قال الهجر أو نطق الخنا　　هذا بيانى عنهما نزهته
الله علمنيه سمحاً طاهراً　　نزه الخلال ، وهكذا علمته

هذا وقد رأينا ، فيما شرحناه فى الحوار والمناظرة ، وجوه الأصالة والتأثر بين الأدبين : العربى والفارسى ، ولكن جنس الحوار أو المناظرة جنس عام ، يتخذه الكاتب أو الشاعر قالباً لأغراض كثيرة ، ونواحيه الفنية فى ذاته ـ ضئيلة . ومن أجل ذلك يعد جنساً أدبياً ثانوياً ، ولكنه مع ذلك ـ مجال دراسات مقارنة دقيقة .

ودراستنا لما اخترنا من أجناس أدبية سابقة ، شعرية فى طابعها أو فى نشأتها ، أو فى نثرية.كذلك ، دراسة لقواعد التصوير العامة فى الأدب وقد عنينا ببيان كيفية تبادل التأثير والتأثر فيها ، مما كان دائماً سبب نهضتها ورقيها ، وبقى لنا أن نتحدث فى هذا الفصل عن وسائل التصوير الخاصة التى لا تفهم ولا تقوم إلا فى مكانها من الأجناس الأدبية ، ولكنها مع ذلك ذات طابع فنى خاص بأوزان الشعر أو بصور الأسلوب .

العروض والقافية - الصور الفنية

وهما الأمران اللذان يخصان النواحى الجزئية الفنية فى الشعر والنثر ، وهذه النواحى الفنية من أخص خصائص اللغات التى تتميز بها بعضها عن بعض ولهذا يقل انتقالها من لغة إلى لغة ؛ لأنها أمور تتصل بالعرف اللغوى والذوق الاجتماعى لكل أمة ، وللبيئة والتقاليد المشتركة فيها دور لا ينكر .

وعلى الرغم من ذلك قد تنتقل هذه النواحى الفنية الخاصة من لغة إلى لغة بتجاوب الميول والأذواق والعوامل الاجتماعية والفنية بين الآداب . ومن أهم العوامل المساعدة على انتقالها اقتباس الأجناس الأدبية من الآداب الأخرى إذ أن الجنس الأدبى حين ينتقل من أدب إلى أدب ينقل معه خصائصه الفنية من أوزان أو صور ، ونفصل القول فى ذلك بعض التفصيل لنفسح آفاق المقارنات فى هذه المجالات الدقيقة ما بين شعرية ونثرية .

١ـ للعروض والقافية:

معلوم أن أوزان الشعر لها صلة بالصور المصوغة فيها ، فالبحر الذى يختاره الشاعر ذو أثر فى تفكيره ، وكذلك القافية . فقد يدعوه هذا الاختيار إلى نوع من القصيدة فى عباراته ، أو إلى الاطناب فى صوره ، ولهذا تأثير فيما يصبغ به شعره من ألوان وما يسبق إلى ذهنه من محسنات .

وتنشأ أوزان الشعر محلية موضعية خاصة باللغة ومتأثرة بأذواق أهلها وبيئتهم ، ولكنها قد تتأثر بأوزان الشعر فى آداب أخرى متى توافرت عوامل التأثير التى شرحناها فى عالمية الأدب [1] ، وبخاصة متى انتقل الجنس الأدبى الذى صيغ فى تلك الأوزان إلى الأدب المتأثر . وسنتحدث هنا عن التأثير فى أوزان الشعر بين العربية والفارسية أولا ، ثم بين الشعر العربى والأوروبى .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص : ٩٣ وما يليها من صفحات .

أما تأثير عروض الشعر العربى وقوافيه الفارسية ، فقد كان مشهوراً ـ حتى عصرنا الحديث ـ أن الإيرانيين القدماء لم يكن لهم أوزان من الشعر ، وأنهم لذلك مدينون فى جميع أوزان شعرهم فى لغتهم بعد الفتح للغة العربية التى كانت تستأثر وحدها بالأوزان العروضية والقافية . . هذا ما كان يقرره مؤرخوا الأدب العربى الفارسى . ويقول « محمد عوفى » إن أول شعراء الفرس كان « بهرام كور » لاتصاله بالعرب وتثقفه بثقافتهم وإجادته لغتهم ، وبعده لم يقل الشعراء الفارسى أحد . أما غناء « باربد » فكان فى مطلق من الكلام غير منظوم ، وحين عرف الفرس لغة العرب واطلعوا على لطائفهم . نقلوا أوزان شعرهم [1] .

وهذا القول ليس صحيحاً على إطلاقه ، أما فيم يخص أنظمة القصيدة العربية فقد انتقلت إلى الفارسية ببحورها المعروفة فى العروض العربى ، ومع التزام قافية واحدة فى آخر أبياتها ، كما انتقلت كذلك بمضوعاتها كانت تنظم فيها بالعربية من مدح وغزل وبكاء على الأطلال والوقوف على الآثار ، ومن هجاء ورثاء وما إلى ذلك مما يصلح مجالا فسيحاً لموضوعات مقارنة نكتفى بالإشارة إليها . وقد سبق أن مثلنا لها سابقاً فيما يخص البكاء على الأطلال والوقوف على الآثار [2] . وفى هذه الحدود فحسب ، ويكون قول « محمد عوفى » ومن سايره من مؤرخى العرب صحيحاً [3] .

على أن البحوث الحديثة أثبتت أن الإيرانيين القدماء كانوا يعرفون أنواعاً من الوزن ، وقد سبق أن ذكرنا من قبل كيف اكتشف المستشرق الفرنسى : « بنيفست Benveniste» فى قطعة حوار إيرانية قديمة نوعاً من الوزن هو المتقارب العربى [4] ، وتوالت بحوث المستشرقين بعد ذلك . فمنهم [5] من أثبت كذلك بضع أبيات ملحمية من الشعر فى كتاب « بندهشن » أو « أصل الخلقة » وهو كتاب إيرانى قديم ، فى حكاية « كيقباد »

---

(١) محمد عوفى : لباب الألباب ، طبعة ليدن ١٩٠٦ ص ١٩ ، ٢١ ـ وطبعاً ـ لا وزن لكلام (محمد عوفى) فى الشعر الذى ينسبه لبرهام كور ، ولا فى نشأة الفارسى وليس هناك مجال مناقشة فى كل ذلك .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ١٩٥ - ١٧

(٣) ومن مؤرخى العرب « ابن قتيبة » انظر مقالا طويلا للدكتور عبد الوهاب عرام ، عنوانه : « نواح مجيدة من الثقافة الإسلامية » ، فى هدية المقتطف ١٩٣٨ ص ١٣٣ وما يليها .

(٤) انظر هذا الكتاب ص : ٢٥٠ - ٢٥١

(٥) منهم المستشرق « بيل » M.H.W. Bailey راجع :

Journal Asiatique 1930 et suiv : 1932, p. 245 et suiv . R. de l'Histoire des Religions, 1932, p. 337 et suiv .

الذى وضع فى تابوت ألقى فى اليم ، فالتقطه من رباه . وفى هذه الحكاية أبيات من الشعر من بحر الهزج ، مثلا هذه الشطرة الأولى من تلك الأبيات « قباد أندر كبوده بود » - أى أن « قباد فى داخل صندوق وجد » - وواضح أنها على وزن الهزج .

وقد أوردنا سابقاً من أوزان الشعر الشعبية عند الإيرانيين - قبل أن تظهر آثارهم الأدبية فى لغتهم بعد الفتح الإسلامى - ما يدل على أنهم فى الأشعار كانوا يتبعون وزناً قريباً من وزن الهزج أيضاً [(١)] .

ومن هذه الأوزان الشعبية أيضاً - فى تلك الفترة المشار إليها سابقاً من تاريخ الإيرانيين - ما يقرب من بحر الرجز العربى . تضرب مثلا هذه الأشعار التى أنشدها الخراسانيون يسخرون من « أسد بن عبد الله القسرى » الذى كان حاكم خراسان فى عهد الخليفة الأموى « هشام ابن عبد الملك » وكان قد رجع مهزوماً من حربه مع خاقان الترك عام ٧٢٦ م .

از ختلان آمدية

بروتباه آمديه

آبار باز آمدية

حشك نزار آمدية[(٢)]

ومعنى هذه الأبيات هو « من ختلان عدت ، على قسماتك الخسران عدت ؛ مضطرباً ذاهلاً عدت ، جاف العود هزيلاً عدت » .

ونتيجة لهذه البحوث تقرر أن بحور المتقارب والرجز والهزج والرباعى أو « دوبيت » كانت من الأوزان المعروفة لدى الإيرانيين القدماء . وفى الشعر الجاهلى القديم تقل هذه الأوزان نسبياً ، ثم تبدأ فى الكثرة فى العصر العباسى . وكان المترجمون العرب ذو الميول الإيرانية ينظمون شعراً مزدوجاً (مثنوياً) وقد نظم به أبان اللاحقى كتاب : « كليلة ودمنة » ، ويذكر صاحب الفهرست أن عبد الرحمن الرقاشى المعروف بأبان اللاحقى كان ولوعاً بالمسمط والمزدوج من الشعر [(٣)] .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص : ١٢٢ - ١٢٣ .

(٢) انظر تاريخ الطبرى طبعة de Goeje الحلقة الثانية ، الجزء الثالث ص ١٦٠٢ ، وهذه الأبيات وردت مع تغيير فيها فى نفس المرجع ص ١٤٩٢ و ١٤٩٤ ، وانظر كذلك قزوينى : بيت مقالة ، طهران ١٩٣٨ ص ٣٤ - ٣٥ .

(٣) ابن النديم : الفهرست ص ١١٩ ، ١٦٣ .

فإذا نظرنا بعد ذلك فى بحور الشعر كلها مجموعة ، وجدنا - أنه على الرغم من التأثير العربى فى العروض الفارسية - ليست بحور الشعر فى شيوعها سواء فى الأدبين ، فالطويل والكامل والوافر والسريع والبسيط والمتقارب من الأذهان الشائعة فى العربية . ومن بينها جميعاً بحر المتقارب وحده هو الشائع فى الفارسية ، والأوزان الشائعة فى الفارسية هى الهزج والرمل والخفيف (بالإضافة إلى المتقارب) ، والأوزان الثلاثة الأولى هى فى الفارسية أكثر شيوعاً من العربية .

وإذا كان انتقال جنس القصيدة إلى الفارسية على نحو ما فى العربية قد سهل دخول الوزن والقافية الواحدة كما فى العربية ، فإننا نلحظ مع ذلك أن شعر الملاحم - وهو الجنس الأدبى الذى انفردت به الفارسية - يلتزم بحر المتقارب المزدوج (المثنوى) ، وهو يرجع فى أصله إلى الأدب الإيرانى القديم ، وقد ظهر أول ما ظهر فى الفارسية الحديثة بعد الفتح فى شعر دقيق المتوفى عام ٢٣٠ هـ (٩٤٠ م) الذى بدأ نظم «الشاهنامه» ، وفى شعره أيضاً كثرت الرباعيات ، والمنظومات المثنوية من بحر الرمل والخفيف ، كما بدأ نظم « كليلة ودمنة » أيضاً فى مثنوى بحر الرمل [١] .

وأما فيما يخص البحور الإيرانية القديمة السابقة الذكر التى وجدت كذلك فى العربية ، فقد يكو ن لنا أن نتساءل من إمكان تأثير إيرانى فى العروض العربى ، عن طريق الحيرة مثلا ، هذا ما يفترضه المستشرق الدانماركى « كريتنسن » [٢] ، وهو ما رأينا مالا سبيل إلى القطع فيه برأى على حسب ما لدينا من رسائل بحث فى الموضوع حتى اليوم .

هذه هى النقاط الهامة لبحث مسائل تأثير العروض العربى فى أوزان الشعر الفارسى ، وقد رأينا أن انتقال الجنس الأدبى هو الذى يسهل هذا التأثير الفنى ، ولذلك وضح هذا التأثير فى القصيدة أكثر مما وضح فى الشعر الملحمى ، ونلحظ أن التأثير العربى فى القصيدة من حيث الكلمات والأخيلة والصور أعظم كثيراً من نظيره فى الملحمة الفارسية التى يقل فيها التأثير العربى فى جميع صوره .

على أن هناك نوعاً آخر من هذا التأثير الفنى يهمنا بخاصة لأنه يتصل بالتأثير العربى فى الآداب الأوروبية ، وهو تأثير الموشحات والأزجال العربية فى شعر « التروبادور » .

---

(١) انظر سعيد نفيسى . أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكى سمرقندى . . مجلد سوم ، طهران ١٣١٩ ص ١٠٣٧ وما يليها من صفحات .

(٢) انظر : A. Ghristensen : Les Gestes des Rois ... p. 54 .

١ ـ فيما يخص النواحى الفنية نجد أن متوسط المقطوعات التى تتألف منها القصيدة لدى شعراء « التروبادور » سبع مقطوعات ، وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل .

وفى كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن فى الموشحات والأزجال العربية ، وهو ما يسمى بالأسبانية : mudanza

ثم إن فى شعر « التروبادور » يوجد ما يقابل « القفل » فى الموشحة والزجل ، وهو ما يسمى بالفرنسية Vuelta وبالأسبانية : tornade وهو يتفق فى قافيته ، مع نظيره فى كل مقطوعة من القصيدة على نحو ما فى الموشحات والأزجال مما لا نظير له فى الشعر الأوروبى من قبل . نعم قلّ [١] أن يوجد فى أشعار « التروبادور » ما يقابل « المطلع » أو المركز ، وهو ما يسمى بالأسبانية estribillo ، ولكن قد توجد موشحات وأزجال كذلك لا مطلع لها كما أوضحنا فيما سبق ، وقد سبق أن قلنا كذلك أن الخرجة هى نقطة ارتكاز الموشحة عند أوائل من دسوها من نقاد العرب والجزء المقابل للخرجة هو القفل فى كل مقطوعة ، وهو ما عنى به شعراء « التروبادور » [٢] .

والقافية ذات نظام فى كل مقطوعة فى « شعر التروبادور » يشبه نظيره فى الموشحات والأزجال : مثلا نظام الآداب فى كل منهما .

وثبات التأثير العربى ، فى نظام القافية ، يكفى وجود هذا التشابه العام الذى لم يكن له نظير فى الأشعار الأوروبية من قبل ، وقد كان هذا التشابه أوضح ما يكون لدى شعراء « التروبادور » [٣] الأول ، ثم بعد شعر هؤلاء عن نظام القافية العربية قليلا فيما بعد . نتيجة لتطور ضئيل خاص به ، على أن القافية فى المقطوعات صلة الغصن بها من كل المرونة فى الموشحات والأزجال العربية مما لا محال هنا لتفصيله .

ثم إن مجموع الغصن mudanza مع القفل ornade أو Vuelta يسمى عند « التروبادور » بيتاً ، وهو نفس الإسم فى الموشحات والأزجال .

٢ ـ والتشابه فى المضمون بين الشعر العربى والأوروبى فى هذا الميدان أكثر دلالة وتنوعاً :

---

(١) قد استعمل الشاعر التروبادورى « مر كابور » Marcabru المطالع فى قصائده فى النصف الأول من القرن الثانى عشر ، وهو أول من استعملها . انظر : Nyki : Espagno-Arabic Poetry. PP. 390-391

(٢) انظر ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ من هذا الكتاب .

(٣) يعترف بذلك : Jeanroy نفسه فى مرجعه السابق جـ١ ـ ص ٧٣ على الرغم من شكوكه فى التأثير العربى جملة .

ففى شعر « التروبادور » توجد - كما توجد فى الموشحات والأزجال - شخصية « الرقيب » الذى يرعى المرأة من أن يتصل بها أجنبى ، ويسمى عند أولئك الشعراء : (gardador (guirbauts

وفى شعر « التروبادور » كذلك شخصيات أخرى مشابهة لتلك التى فى الأزجال والموشحات ، مثل شخصية الواشى ، أو العاذل أو الكاشح : (lauzengier) والحاسد (gilos , evejos) ، والجار (vezi) .

وكذلك الرسول بين الحبيبين ، وهذا الرسول يستخدم كما فى العربية خاتماً : (anel) يدل الحبيب على شخصيته .

ومن المألوف عدم التصريح باسم الحبيب ، والتعبير عنه بالكنية : (senhal) . مثل : جارى الحسن : (bon vezi) ، وأملى : (bel esper) وبغيتى أو منيتى : (mon dér) وسيدى أو مولاى : (mindons) بلفظ المذكر كما فى العربية أحياناً .

وفى المضمون كذلك تتكرر معان مشتركة بين شعر « التروبادور » والأشعار العربية : مثل تولد الحب من أول نظرة : وقسوة المحبوبة ، ولومها على هذه القسوة والاستهانة بشأن حبيبها ، وما يستتبع الحب الصادق من الشعور بالوحدة والاضطراب والهوى المضطرم ، وما ينتج عن ذلك من ألم وسهد وهزال وسقم أو موت [(١)] .

ومن ذلك أيضا خضوع المحب التام لحبيبته ، ووصف سروره بعاطفته على الرغم من ضعف أمله فى المثوبة عليها ، وما يحف بهذا السرور من وصف الربيع والأزهار والمياه والبلابل .

على أن هذين النوعين من الشعر الأندلسى العربى وشعر « التروبادور » مكاناً لتعبير المرأة عن حبها ، وبكائها على فراق حبيبها بذهابه [(٢)] إلى الحروب ، وهو أمر يخالف ما ألفه شعر الغزل العربى فى جملته من قبل ، ولكنه مستوحى من البيئة

---

(١) انظر : A.R.Nykl : Hispano-Aravbic poetry Baltimore 1946. pp.. 270-273; 393-395 .

(٢) فيما يخص « التروبادور » انظر :

A.Jeanroy : La Poésie lyrique des Troubadoars; V.I.I. pp. 497-300.

A.Jeanroy : Les Origines de la Po-sis lyrique en France pp. 496-502.

وانظر نماذج شعرية فى :

وانظر كذلك مرجع الدكتور عبد العزيز الأهوانى السابق الذكر ص ٥٠-٥١ وفيه أنه يحتمل أن يكون هناك غزل بين عامة الأندلسيون أفاد منه أصحاب الموشحات والزجالون الأول ، وهذا لا يتناقض وما تقول به من التأثير العربى فى الأدب الفرنسى ، ومن تأثير هذا الأدب فى الآداب الأوروبية بعد . مهما كان العرب قد أفادوا فى أشعارهم من اتجاهات عامة لم يكن لها بذاتها أثر فى الآداب الأوروبية .

وتقاليدها ، وعلى الرغم من ذلك قد سبق الشعر العربى شعر « التروبادور » فى التعبير عنه ، ولذا نعد هؤلاء متأثرين بالشعر العربى فى هذا الأمر أيضاً ، على الرغم من أن العرب تأثروا فيه بالبيئة الأندلسية .

وأمر آخر خطير فيما يتعلق بالمضمون : أن الغزل فى الأزجال والموشحات لم يلبث أن صار غزلاً صوفياً ، فتحول من الحب الإنسانى إلى الحب الإلهى . وكان ذلك على يد الشاعر والزجال الأندلسى : « الششترى » الذى نقل الزجل من الموضوعات الحسية والدنيوية إلى تمجيد الله والهيام بحبه ، وهو من رجال القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، ومات فى مصر ، فى قرية قريبة من دمياط تسمى : « طينة » عام ٦٨٨ هـ ، وله ديوان أزجال وموشحات وقصائد وكان له أثر مباشر فى معاصره الأسبانى المسيحى « رامون لول » (١٢٣٥ - ١٣١٥) الذى كان يعرف العربية معرفة جيدة ، وقد ألف باللغة القطلونية كتاباً عنوانه : «المحب والمحبوب » وهو مناجيات غرامية رمزية يتغنى فيها المحب بجمال الذات الإلهية . وهكذا تطور غزل « التروبادور » الأوروبى إلى غزل صوفى فى الشعر الأسبانى والفرنسى [1] ، على نحو ما تطور الغزل العربى إلى غزل صوفى فى الأدب العربى ، ثم الأدب الفارسى والتركى .

حقاً كان الغزل العذرى ينكر كل الإنكار الإنغماس فى النواحى الحسية ، ونشدان الحب للمتعة [2] ، ولكن وجد بين المحبين العذريين من ظل على هيامه بحبيبته بعد أن تزوجت ، فتغزل بها وهى متزوجة كعروة بن حزام ، وكثير ، والمجنون ، وتوبة بن الحمير .

والحب فى الموشحات وأزجال العربية يتردد بين الحب اللاهى والحب العف ، ولكن يظل له طابع الفروسية فى خضوع الرجل للمرأة ، وشكواه من قسوتها ، وهذا طابع توافر له منذ العصر الجاهلى .

وكان حب شعراء « التروبادور » يكاد يكون مقصوراً على النساء المتزوجات ، وهو

---

(١) A. Jeanroy : La Poésie Lyrique des Troubadours; II, Chap .IV.
وكذا الدكتور عبد العزيز الأهوانى ، المرجع السابق . ص ١٣٠ - ١٣٨ ، ولا يتسع المجال هنا للتفصيل فى ذلك .

(٢) ابن حزم طوق الحمامة ، الطبعة السابقة ، ص ١٢٢ - ١٤٤ وكتابى : الحياة العاطفية فى الأدبين العربى والفارسى ، الفصل الأول من الباب الأول والمراجع المبينة به .

أمر شجعت عليه البيئة ، إذا كان هؤلاء يعيشون فى قصور الملوك والأمراء ، فى عصر ترف واستقرار ، وكانت النساء اللاتى يترددن على تلك القصور يستمعن بهذا الغزل الذى يرفع من مكانتهن ويشيد بسلطانهم . على نحو ما رأينا فى حب الفروسية (١) ، وهذه نزعة تبدأ أيضاً فى بعض الموشحات ، كما تبدو واضحة كذلك فى أزجال « ابن قزمان » الأندلسى المتوفى عام ٥٤٤ هـ (١١٥٩م) - وهو الذى وصلت إلينا كل أزجاله فى ديوان له (٢) - فليس هذا الفرق بين الغزل العذرى فى جملته والشعر الأندلسى عقبة فى سبيل إقرار تأثير الشعر العربى الأندلسى فى شعر « التروبادور » ، كما أنه ليس عقبة فى سبيل تأثير نظريات « ابن حزم » و « ابن داود » فى وجهة ذلك الغزل الأوروبى العامة . ولذا كانت الخصائص المشتركة التى سبق أن أوجزنا فيها القول هى التى سهلت تطور ذلك الغزل الأوروبى إلى غزل صوفى على نحو ما حدث فى العربية من قبل .

ولنذكر هنا أمثلة توضيح بعض ما قلنا من قواعد فنية فى الموشحات والأزجال ، وأثرها فى شعر « التروبادور » الأوروبى ، لا نقصد إلى التمثيل لكل حالة مما قلناه ؛ لأن الموضوع يتطلب بحثاً مستقلا سنعود إليه فيما بعد فى كتاب خاص ، ولكنا نريد بهذه الأمثلة جلاء الجوانب الضرورية فيما ذكرناه بالتطبيق .

ومن الموشحات نكتفى بذكر المقطوعة الأولى من هذا الموشح المشهور الذى نسب إلى ابن المعتز ، وهو فى الحقيقة للوشاح الأندلسى ابن زهير الحفيد (٣) :

ونثبت هنا نموذجين من شعر « التروبادور » أحدهما أسبانى ، والآخر فرنسى .

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع	مطلع
وحبيب همت فى غرته وشربت الراح من راحته كلما استيقظ من سكرته	غصن
جذب الزق إليه واتكى . وسقانى أربعاً فى أربع vuelts أو tornade	قفل

(١) ص ٢٦٢ من هذا الكتاب وكذا . J. Lafotte-Houssat . op. cit . pp. 75-176 .

(٢) نشر نسخة الديوان بالتصوير المستشرق الألمانى D. de Gunzberg فى برلين عام ١٨٩٦ ، كما نشر الديوان بحروف لاتينية للمستشرق A. R. Nykl فى مدريد عام ١٩٣٣ .

(٣) انظر الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى ص ١٥٢ - ٥٥ والمراجع المبينة به .

ومن الأزجال نذكر مقطوعتين من هذا الزجل لابن قزمان : | مطلع
هجرنى حبيبى هجر وليس لى بعد صبر

هجـرنى وزاد بالصدود وشـمت فىَّ الحـسود فـأيامى من هجـره سـود	غصن أول
كـمـثل سـواد الشـعـر	غصن ثان
وأنا مـذهجـر فى عـذاب إذا مـر رعـد العـتـاب ترد جـفـونى سـحـاب	قـفل [1]
وترسل دمـوعى مـسطر	قـفل [2]

أما النموذج الأسبانى فهو للشاعر : « الفونسو الفارس دى فيلاساندينو » [3] المتوفى فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر الميلاديين ننقل منه مقطوعتين :

Vivo ledo Con razôn . **Amigos , toda sazô .**	المطلع فى الموشحة والزجل = **ostribillo**
Vivo ledo iesin Pesar . **pues amor me fizo amar** **A la que Pordré Hamar** **Mas bella de Cuantas san**	غصن أول = **mudanza**
Vivo ledo Con razôn . **Amigos , toda sazôn .**	**tornada** = قفل = **vuelta**
Vivo ledo e viviré **Pues de amor Oleancé** **que serviré la que ce** **que me darà galardôn .**	غصن ثان = **modanza**
Vivo ledo Con razôn . **Amigos , toda sazôn .**	**vuelta**

(١) مرجع Nykl السابق ص ٣٨٠ .

(٢) Alfonso Alvarez de Villasandino

(٣) نقلنا هذا المثال عن هذا المرجع :

Ramon Menédnez Pidal : Poesia Arabe y Poesia Europea. Buenos Aires . 1946 . p. 18.

وترجمة هذ الشعر : « أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت أعيش طروباً ودون عنت ، ما دام الحب قد جشمى أن أهيم بتلك التى أستطيع أن أسميها أجمل من يوجدن - أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى وفى كل وقت - أعيش طروباً وسأعيش ، ما دمت من الحب قد توصلت أن أخدم تلك التى أعرف أنها ستثيبنى الجزاء - أعيش طروباً وعلى حق ، أى أصدقائى ، وفى كل وقت » .

والنموذج الثانى الفرنسى هو المقطوعة الأولى من الأغنية الثامنة التى نظمها « جيوم التاسع » أول شعراء « التروبادور » :

Farai Chansonera nueva **Ans que vent ni gel ni Plueva** **Ma dona m'assai' e-m Prueva** **Quossi de quel-guiza l'am** **E Ja Per Plag que m'en mueva** **Ne-m solvera de son liam .**	غصن وهو يقابل - فى الموشحة العربية التى أوردناها ص ٢٥٧ - الأشعار الثلاثة من الغصن القفل = **tornada** مركز أر **refrain** وهو يقابل المطلع فى الموشح العربى (**Estribillo**) وإن يكن متأخراً [١] .

وترجمة الشعر السابق هو : « سأصوغ أغنية جديدة قبل أن تعصف الريح ، وقبل أن يسقط الجليد وتمطر السماء ، إن سيدتى تفتننى وتبلونى لتعرف على أية طريقة أحبها ، ولكنى لن أفك نفسى من وثاق حبها مهما ضاعفت لى من أذى » .

والشواهد التاريخية على التأثير الموسيقى العربى فى هذه الأشعار كثيرة ، فلدينا مجموعة الأشعار المقدسة لألفونسو العاشر التى تمجد العذراء القديسة ماريا . وعددها أربعمائة وإثنتان من الأغنيات ، منها ما لا يقل عن ثلاثمائة وخمس وثلاثين أغنية (أى ٨٣ - منها) تسير على حسب المقطوعة السابقة التى أوردناها لجيوم التاسع : ففيها ثلاثة أبيات من قافية واحدة ، يتبعها بيت ذو قافية على حدة تتكرر ، وهى تقابل القفل **Vuelta** ، ثم بيتان يقابلان المركز ، بمثابة المطلع **estribillo** فى العربية ، ولكنه يعقب المقطوعة الأولى .

ثم إن من بين الصور التى تحلى مجموعة أغانى العذراء السابقة صورتا مغنيين **Juglares** ، إحداهما صورة لمغن مسيحى ، والأخرى صورة لمغن عربى

(١) A. R. nykl. op. cit. p. 291 . وكذا R. M. Pidal. op. cit.. pp. 27-38 .

Pierre Belperron : Joie d'Amour : Contribution à l'étude des Troubadours et de l'Amour Courtois , Paris 1948 . pp. 60-61 .

يمسك كل منهما عوداً ، ويتغنيان معاً بتمجيد العذراء وبينهما جرة من خمر ؛ هى رمز الوجد الصوفى [١] .

وقد سبق أن أشرنا إلى مكانة « ألفونسو التاسع » وما كان لبلاطه من تأثير ثقافى وعلمى فى مختلف دول أوروبا ، ومن ذلك تأثيره فى « دانته »[٢] وملوم أن « دانته » (١٢٦٥ - ١٣٢١ م) ثم « بترارکه » (١٣٠٤ - ١٣٧٤) قد بلغنا درجة الكمال الفنى بنوع من الشعر الغنائى يطلق عليه : « سونيتور » Sonetor أو «سونيت» Sonnet وهو فى الغالب مكون من أربعة عشر بيتاً مقسمة إلى أربعة أقسام : اثنان منها رباعيان ، والآخران ثلاثيان ، ومطلع كل من القسمين الأولين ذو قافية واحدة ، وهو يقابل المطلع أو المركز Estribillo فى الموشحات وفى شعر التروبادور ، ثم إن القسمين الأولين كذلك ينتهى كل منهما ببيت متفق كذلك مع المطلع فى نفس القافية ، وهو ما يقابل Vuelta أو Tornade . وأما القسمان الثلاثيان الآخران فإن مطلع كل منهما متفق فى القافية ، ولكن البيت الثانى من الثلاثية الأولى يتفق مع الثالث من الثلاثية الثانية ، كما يتفق الثالث من الأولى مع الثانى من الثانية [٣] . وقد نال شكل « السونيت » الإيطالى بعض التعديل ، فأصبح يتألف من مجموعات سداسية ، كل مجموعة لها من بيتيها الثالث والسادس ما يشبه القفل فى الموشحات ، إذ أن هذين البيتين فى كل مجموعة متفقان فى القافية [٤] . وظل موضوع قصائد « السونيت » هو الحب ، أما الحب الطاهر البالغ القسوة ، الدائم الأثر ، كما فى أغانى « دانته » و « بترارکه » ، وإما الحب اللاهى الذى يغتنم المسرات حين تسنح بها الفرصة ، كما فى قصائد « رونسار » الفرنسى مثلا [٥] . وقد عم هذا النوع من الشعر الغنائى الأدب الأوروبى كله على أثر ظهوره فى إيطاليا .

---

(١) انظر مرجع ميننذث بيدل السابق ٦٣ - ٦٥ .

(٢) ص ١٥٤ - ١٥٥ من هذا الكتاب .

(٣) أى تسير القوافى فى أقسام « السونيت » كما يأتى :- القسم الأول أب ب - القسم الثانى : أ حـ حـ أ - الثالث : د هـ و - الرابع : د و هـ . انظر نماذج « دانته » و « بتروكه » ، ونموذجا أسبانيا فى Diccionario de Litcratvra Espagnola . p. 568.

(٤) أى تسير القافية فى الأقسام كالآتى : المجموعة السداسية الأولى ب ب أ ، حـ حـ أ و فى الثانية : د د هـ ، و و هـ ، وهكذا . .

وانظر نموذجاً له من شعر « رونار » فى : A. Gide : Anthologie de la Poésie Française . p . 72 .

(٥) وقد عدل « شكسبير » من نظام « السونيتو » الإيطالى ، فنظمه أحياناً فى قواف متقاطعة ، ولكن ظل موضوعه دائماً هو الحب .

وفى كل ذلك نكاد نقطع بتأثير عربى خلقته أغانى « التروبادور » فى الأدب الأوروبى كله (١) . ذلك ما يخص التأثير الفنى المحض فى الشعر ، وقد رأينا كيف انتقل هذا التأثير تابعاً للجنس الأدبى الذى صب فى قالبه ، وكذلك الحال فيما يخص الأسلوب .

٢ـ صور الأسلوب الفنية :

نقصد بها الصور الجزئية التى ينقل بها الكاتب أفكاره ، ويصبغ بها خياله فيما يسوق من عبارات وجمل ، وقد يبدو ـ لأول وهلة ـ أن تبادل التأثير فى الأسلوب لا موضع له فى دراسات الأدب المقارن ؛ لأن الأسلوب من خصائص اللغة ومقوماتها ، ثم إن الأسلوب مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص .

ولكن الأسلوب ـ مع ذلك ـ يعبر عن صوراً فنية لها نظائرها فى اللغات والآداب المختلفة ، وقد تتكافأ هذه التعبيرات فتكون مجال تأثير وتأثر .

والكاتب فى أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبى الذى هو بسبيله فإذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبى ، فذلك تأثيره فى الكاتب فيما يصور من مشاعر وأفكار ، ويتأثر الكاتب به كذلك حين يختار الكلمات وحين يتحدث عن صور البيان الملائمة لموضوعه ، وهذا لا يمنع من أن تظهر فى وحدة العمل الأدبى أصالة الكاتب وطابعه الخاص ، كما لا يمنع ذلك من أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته وأصولها .

وها هو ذا الشاعر الإيطالى « بترارکه » حين تأثر بشعر « التروبادور » فى موضوعه وأسسه الفنية العامة ، فقد نقل كذلك كثيراً من الصور التى تعبر عن عاطفة الحب ، فشبهه بالنار واللهب والحديد والقيود والسجن ، وصور الموت فيه شهادة (٢) .

ومثال ذلك أيضاً الصور التى تأثرت بها مسرحيات الرعاة فى الأدب الفرنسى ، حين انتقل ذلك الجنس من الأدب الإيطالى إلى فرنسا ، كالتشبيهات والاستعارات التى مصدرها المناظر الريفية وحياة الرعاة فيها ، وما يستتبعه ذلك من صور ، كنمو الحب الساذج فى ظلال الغابات والكثبان وعلى ضفاف الأنهار .

---

(١) P. Le Gentil : La Poésie . Lyrique pp. 111 - 113 . 180 - 183 .

(٢) انظر : R. Bray : Préciosit et Précieux . pp . 27 - 59 .

وكذلك : J . Van Tieghem : Littérature Comparée . d . 86 .

وكذلك شعراء « التروبادور » فى تصويرهم للحب ولوعته ، وما يستعذبه المحب من عذاب ، فالمحب الصادق يحب كل ما يتصل بحبيبته ، ويستروح إلى النسيم الذى يهب من مقامها كأنه نعيم الخلد ، ويصور ما يعتريه من أرق وسقام وبكاء غزير ، ويعتريه الذهول حين يستغرق فى الذكرى ، حتى لا يفهم ما يقال له ، وحتى ليسلب ما فى يده دون أن يدرى ، وحتى يرميه الناس بأنه مجنون ، ويشكو المحب من قسوة المحبوبة التى لا يعرف قلبها الرحمة ، ويصف المحب أنها تظل تمنيه حتى إذا احترق بحبها تركته ، ثم ينوء بعبء الرقيب والواشى والعذول . ويكيل لهم اللعنات ، ويقيم على اليأس لا يريم ، ويكلف نفسه المشاق طواعية ويرضى بالخيال الباطل من صاحبته ويفضله على المتع التى قد تتيسر له لدى غيرها من النساء [١] .

أما التأثير فى صور الأسلوب بين الأدب العربى والفارسى فهى أشهر وأرحب من أن تمثل لها ببضعة أمثلة ، ونكتفى بأن نقرر أنها تكثر فى الأجناس التى انتقلت من العربية إلى الفارسية ، كالقصيدة الغنائية ، والمقامة ، والرسائل ، وقد تبلغ فى هذا المجال درجة التقليد الذى يفقد الأصالة . على أنها تنذر فى جنس الملحمة الذى انفرد به الشعر الفارسى .

ويعترف[٢] « دولتشاه » أن للعرب الفصاحة والبلاغة ، وأن الفرس اتبعوهم فى ذلك ، وقد حاكت علوم البلاغة فى الفارسية نظيرتها فى العربية ، ومن ألف من الفرس فى علوم البلاغة لم يزد على أن ترجم قواعد البلاغة العربية القديمة وذكر أمثلة فارسية لها . وأقدم ما علمنا من تلك الكتب هو كتاب « فروخى » معاصر الفردوسى ، وعنوانه « ترجمان البلاغة » . ومن هذه الكتب أيضاً كتاب : « حديقة السحر » الذى ألفه « وطواط »[٣] .

وقد قررنا أن أهم ما يساعد على اقتباس الصور فى الأسلوب هو انتقال الجنس الأدبى إلى الأدب المتأثر ، إذ هو القالب العام الذى تساق فيه هذه الصور ، ولكن

---

(١) من اليسير إرجاع هذه الأفكار إلى نظيرتها فى الأدب العربى ، ولا نريد استقصاء ، وإنما ضربنا أمثلة عامة ، نضيفها إلى ما ذكرنا سابقاً من اتفاق المضمون بين الموشحات والأزجال وشعر « التروبادور » - انظر :
Jeanroy : La Poésie lyrique des Troubadours , I, pp. 93 - 115 .

(٢) دولتشاه : تذكره الشعراء ، طبعة براون ، لندن ١٩٠١ ص ١٩ .

(٣) وترجم كتاب « تذكرة الشعراء » السابق الذكر إلى العربية الأستاذ الدكتور إبراهيم أمين .

قد يحدث أن يفيد الكاتب أو الشاعر من معين ثقافته العالمية فيما يسوق من صور ، كما يفيد منها فى اقتباس الموضوعات العامة التى يعالجها . وكل كاتب أو شاعر عميق أصيل يمتاح من هذه الموارد العالمية فيغنى أدبه ، دون أن يفقد أصالته . وقد تكون الصورة سائرة عامة فى الأدب المؤثر ، ولكن تصبح جديدة فى الأدب المتأثر .

ويحضرنى ما ساقه الأستاذ الدكتور « طه حسين » فى مناقشته مع المرحوم مصطفى صادق الرافعى حين وصفه بأنه يعانى فى إخراج كتبه « آلام الوضع » يقصد بذلك أن يعيبه بالتكلف فى صوره وتجافيه للسائغ المألوف ، وقد أعجب بهذه الصورة الرافعى نفسه ، فرأى متهمكاً . أن هذه الصورة تدل على تقدم فى الأسلوب من جانب الأستاذ الدكتور . والعبارة - بعد - مألوفة فى الأدب الفرنسى ، وليس لها فيه - دائماً هذا المعنى الذى ينسال بمن يوصف به ، وقد وصف بها « فلوبير » نفسه ، معبراً بذلك عما يعانيه من جهد فى سبيل صياغة أسلوبه المحكم الرصين .

ويتحدث « شوقى » فى الفصل الأول من مسرحيته : (مصرع كليوباترا عن اختفاء « أنطونيوس » فى الإسكندرية ، وعزمه ألاَّ يظهر فى قصر « كليوباترا» قبل أن ينتقم لهزيمته فى موقعة « أكتيوم ») يقول شوقى :

آلى وأقسم لا يرى فى قصرها	حتى يقوم مجده المنهار
إن البلاء أجل من ألا يرى	عجباً ! أتخفى فى الهشيم النار ؟

وصورة إخفاء الهشيم فى النار - كناية عن إخفاء ما لابد من ظهوره - طريقة فى اللغة العربية . وهى مألوفة جارية فى الفارسية ، وقد انتقلت منها إلى الأدب التركى الذى كان شوقى يعرفه .

وكذلك قول شوقى فى نهج البردة « الشوقيات جـ ١ ص ٢٤٣ » :

لا تحفلى بجناها أو جنايتها	الموت بالزهر مثل الموت بالفحم

. فلهذا المعنى نظير فى قصة « جامى » الفارسى « ليلى والمجنون » . إذ يقول على لسان قيس « وسواء لدى مت بورق الورد أم بالخنجر [٢] . ويحتمان أن يكون «شوقى» قد أطلع على القصة ، أو قرأ ترجمتها الفرنسية آخرة التى ظهرت عام ١٨٠٥ ، وقام بها المستشرق الفرنسى **Chézy** .

---

(١) انظر ترجمتنا لقصة جامى : ليلى والمجنون أو الحب الصوفى ص ١١١ - وكتابنا : الحياة العاطفية ص ٦٧ .

ومثل آخر فى قول « شوقى » على لسان شخصية « أتوبيس » فى مسرحية : « مصرع كليوباترا » يناجى أفاعيه :

وأنتن والناس قـد تلتـقـو ن ، ففيكن شر ، وفى الناس شر

فالالتقاء بين شيئين بمعنى تشابههما لا وجود له فى العربية وضعاً ، ولذا أنتج استخدام شوقى له بهذا المعنى صورة ذات حركة على طريق التشبيه الذى تتضمنه الكلمة ، على حين هذا المعنى مألوف فى الفرنسية ، وهو من المعانى الوضعية لفعل **se rencontrer** ـ وما أردنا سوى ضرب أمثلة متفرقة لتوضيح الفكرة ، والمجال بعد أمام الباحثين ، وقد يؤدى استقصاء مثل هذه الصور لدى كاتب إلى نتائج هامة تتعلق بأصالته وفنه وثقافته ، وطريقة تمثيله لتلك الثقافة .

هذا وقد اقتصرنا على بعض الأجناس الأدبية التى رأينا الإلمام باتجاهاتها ضرورياً ، ولم ندرسها لذاتها ، وإنما درسناها من وجهة نظر مقارنة تفتح المجال لفيض من البحوث الهامة فى النقد العربى والأدب المقارن على سواء .

* * *

الفصل الثالث

المواقف الأدبية والنماذج البشرية

هذا جانب أدبى يظهر فيه تبادل للصلات الفنية فى الآداب والعصور المختلفة ، وفيه تظهر أصالة الكتاب قوية عميقة إلى جانب تأثرهم بسابقيهم وإفادتهم منهم ، إذ يتخذ هؤلاء الكتاب المواقف الأدبية والنماذج البشرية طرقاً فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم تعبيراً فنياً ، ويجعلونها منافذ يطلون منها على عصرهم بمشاعرهم وشخصياتهم ، ونعالج فى هذا الفصل - كما هو واضح من العنوان - طرق البحوث ومنهجها فى مجالين للأدب المقارن . هما : المواقف الأدبية ، والنماذج البشرية .

١ـ المواقف الأدبية :

يصور الكاتب - أو الشعراء - فى المسرحية أو القصة ، عالماً صغيراً يقتطعونه فنياً من العالم الكبير وفى ذلك العالم الصغير لا يمكن أن يظهر الإنسان معزولا عن سواه ، أو محصوراً فى نطاق ذاته ، إذا توافرت له الحياة الفنية ، وهى التى يظهر بها خلقاً فنياً مكتملا . شأنه فى ذلك شأن الإنسان فى العالم الكبير ، فمثلا شخصية « عطيل » فى مسرحية : عطيل لشكسبير ، لا نفهمها من سلوك عطيل وحده ، ولكن نفهمها من خلال « ياجو » و « ديدمونا » ووالدها برابانتيو **Brabantio** ، والشخصيات الأخرى ، على الرغم من أن « عطيل » هو محور المسرحية . ذلك أنه مشترك معهم فى « الموقف » الذى يربط بينهم ، ويرزحون تحت عبئه . ويتصارعون فيه معاً . حقاً لكل شخص فى المسرحية والقصة - كما هو فى العالم كذلك - خلق خاص ، وطبيعته متميزة ، ينفرد بها عن غيره ، ويمكن للدارس أن يتعرف عليها نظرياً على حدة ، ولكنه بالنظر للموقف لا يمكن أن ينفرد عن سواه ، بل يتضامن مع القوى التى يتفاعل معها ، ويتحدد بها جهده ، على نحو ما يشعر هو بها ، وكما يكتشف عن ثناياها ذات نفسه ، ويسير بها فى حركة دائبة نحو المصير الفاصل بالنسبة له وبالنسبة للآخرين المشتركين معه فى عالمه ، فالمسرحية - أو القصة - تجربة يكف فيها الأفراد عن عزلتهم وهى حدث اجتماعى يجرى فى مجموعة صغيرة من الناس ، تتصارع فيه قوى حيوية ، على نحو ما فى المجتمعات الإنسانية الطبيعية ، ولكنها بنيت بناء فنياً

مختاراً مركزاً على محور من شأنه أن يهز المشاعر أو يحرك قوى الفكر . وكل شخص - فى المسرحية أو القصة - يمثل قوة من القوى ، وهذه القوى فى تصارعها مجتمعة ، هى التى **ترسم البنية** العامة للمسرحية العامة فى حركتها الدائبة المتشابكة نحو المصير ، وكل شخصية فى المسرحية تسير على حسب طبيعتها الخاصة ، ولكن فى حدود الوظيفة التى تبين عنها صلاتها مع الشخصيات الأخرى حباً أو بغضاً ، ولاء أو نفوراً ، وتعاوناً على البناء أو نزوعاً إلى الفرقة ، كما تبدو فى العالم الفنى الصغير صورة لما يزخر به العالم الحيوى الكبير [(١)] .

وقد أصبح «**الموقف**» من الإصطلاحات الفلسفية فى العصر الحديث ، ومعناه علاقة الكائن الحى ببيئته وبالآخرين فى وقت ومكان محددين ، وهو كشف الإنسان عما يحيط به من أشياء ومخلوقات ، بوصفها وسائل أو عوائق فى سبيل حريته ، ولا سبيل إلى اتخاذ موقف إلا بمشروع يقوم به الفرد ، مرتبطاً بما يحيط به من عوامل يتجاوزها بمشروعه إلى غاية له يحاول بها التغيير من حالته الحاضرة ، وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هى التى تحدد مشروعه وتشف عن حريته . ويجب أن تتحدد هذه الحرية بتلك العوامل ، فيجب ألا تبلغ الحرية فى مشروعها درجة الوهم ، كما إذا كان العبد فى القيد مشروع تملك ثراء سيده ، بدلا من مشروع نجاته وتحرره ، وألا تضعف إلى درجة السلبية فتقف دون التفكير فى تغيير الحالة الراهنة ، فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها فى وقت معاً ، وبه يكون الإنسان فى تغير دائب تبعاً لمشروعه وما يبذله من جهد فيه ، وفيه يتحقق وجود المرء عن طريق العمل والصراع .

بوجوده فى حالة ما تجاوزه هذه الحالة فى آن : فما الوجود الإنسانى المشروع سوى وجود فى موقف [(٢)] .

وتلك هى المعانى التى تربط الموقف فى المسرحية - أو القصة - بالموقف فى الحياة فلكل مسرحية موقف ، فالبنية الفنية فيها ذات مغزى عام محدد المعالم : هو العالم الفنى الذى ترتبط به الشخصيات ، وتتحدد به معانى الوجود والناس والأشياء لدى

(١) انظر :
Etienne Souriau : Les deux Cent Milles Situations Drammatiques . Paris 1950 , Chap . Ier et pp . 167 - 171 .

(٢) انظر
J . P . Sartre : L'Être et le Néant , pp . 633 - 638 .

تلك الشخصيات وهذا هو **الموقف العام** ولا يتحدد هذا الموقف حق التحديد إلا على أساس القوى الوظيفية لكل شخص من الأشخاص فى المسرحية ، فى سلوكه الخاص تجاه هذا الموقف . وهذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثل فيها موقف كل شخص على حدة . وهذا هو **الموقف الخاص** ، ولا يمكن فهمه حق الفهم إلا فى ضوء الموقف العام كما سبق أن أشرنا .

فالغيرة الفتاكة فى قلب قائد شجاع عقد صلة الحب بينه وبين فتاة أعلى طبقة منه ، فى حين اشتدت حاجة قومها إليه فى الحرب ، فكان القائد مثار حسد ممن فسدت أخلاقهم من قومها ، كل ذلك خلق موقفاً عاماً جعل الحسد جذوة مضطرمة فى خير موقد لها وهو قلب عطيل ، فكانت أنفاس الآخرين - ينفثونها فى ذلك الموقد - سبباً لإنقاذ الجذوة واشتداد لهيبها . هذا هو الموقف العام الذى يمثل فيه دور وظيفة كل شخصية من شخصيات المسرحية وما دار فيها بينهم من صراع .

فموقف المسرحية . إذن يختلف عن موضوعها . إذ الموضوع هو المادة التى تتنوع أشكالها على يد الكتاب والشعراء ، فى حين يكتسب الموقف العام طابعاً محدداً فى المسرحية به تتجاوز مجرد المشابهة السطحية فى الموضوع مع مسرحيات أخرى ، وقد تتشابه المسرحيات فى مواقفها العامة . فيكون هذا التشابه رباطاً فنياً أقوى من مجرد هذا التشابه السطحى فى الموضوع وهذا الرباط الفنى المبنى على التشابه فى المواقف العامة هو ما ينبغى أن يكون مجال اهتمام الدارسين فى الأدب المقارن ؛ لأنه المجال الخصب لتوالد الصلات الأدبية الفنية بين مختلف الآداب .

فمثلاً : إذا أخذنا الغيرة الفتاكة وجه شبه بين مسرحية « عطيل » السابقة الذكر ومسرحية « فيدر »[1] لراسين ، كان هذا الشبه سطحياً ؛ لأن نوع الحب ونوع الغيرة مختلفان فى المسرحيتين السابقتين . تبعاً لاختلاف الموقف العام فيهما . على أننا حين ننظر فى مسرحية « زابير »[2] لفولتير ، تجد الموقف العام فيها متشابهاً مع الموقف

---

(١) الموقف العام لمسرحية « فيدر » يتمثل فى الحب الآثم . وقد أوردنا موجز الفكرة لمؤلفها « راسين » وعلقنا عليه فى كتابنا : الرومانيكية ص ٣ - ٤ ، ٩ ولكن الغيرة هى مجال إبداع تصوير راسين ، وبها حلت عقدة المسرحية .

(٢) Zaire مسرحية فى خمسة فصول لفولتيز ، مثلت لأول مرة عام ١٩٣٢ ، ونشرت لأول مرة عام ١٩٣٨ - تدور حوادثها فى عصر لويس التاسع وفيها يحب « أورسمان » أمير أورشليم أسيرته الفاتنة زابير ، ويحضر إلى قصر إمارته الفارس الفرنسى : تيرستان ، يفتدى منه الأسرى ، فيجود الأمير بتسريح جميع الأسرى ما عدا زابير ؛ لأنه يعتزم الزواج منها ، وما عدا الشيخ : لوزينيان Lusignan لأنه سليل أمير من امرأة أورشليم . ثم لا يلبث أن يحرر الشيخ بسبب رجاوات زابير ، وإذا الشيخ يكتشف بعد تحريره - بعلامات جسدية - أنه والد الأسيرة الفاتنة التى فقدها فى صغرها ، وأنه والد نيرستان أيضاً . فيحاول أن يقنع الفتاة برفض الزواج ممن تحبه ، وهو=

العام فى مسرحية « عطيل » . فالحب فى المسرحية الأولى بين غير متكافئين ، وتدفع فيه الغيرة النساء على اغتيال المحبوبة خطأ . ويعلم المحب القاتل بخطئه ، فيدفعه الندم إلى الانتحار ، فالشبه فى الموقف العام بين المسرحيتين واضح ، وهذا الشبه ناشىء عن صلة تاريخية بينهما [١] .

والقضية العامة لمسرحية : فاوست . للشاعر الألماني : جوته ، هى التردد بين العقل والقلب ، ومنذ أول المسرحية نرى فاوست شقياً بعقله ، لم يستطع به أن يذوق طعم السعادة أو لذة المعرفة ، فييأس ويهم بالانتحار ، ثم يتولد فيه الأمل فى رؤية مباهج الربيع ، ويأخذ فى نشدان السعادة عن طريق إغناء مشاعره والانغماس فى تجارب حيوية مختلفة الأنواع ، يصاحبه فيها روح الشر : « ميفيستوفيليس » ويأتى فاوست آثاماً يعتريه فيها الندم ، ويكون هذا الندم بمثابة تكفير عن سيئاته ، وآية على روح الخير فيه ، ويظل فى هذه الآثام طوال الجزء الأول من المسرحية . وهو الجزء الذى ينتهى بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر ، بعد أن حاولا معاً إخراجها من السجن ففضلت هذا السجن والبعد عن حبيبها . وانتظار العقاب العادل فيه ، على الخروج مع روح الشر المصاحب لميفيستوفيليس[٢] ، ولكن الجزء الثانى[٣] من المسرحية يظل فاوست منغمساً فى تجارب الحياة التى يغنى بها مشاعره ، ويهتدى بها إلى أن الحقيقة المجردة فوق قدرة العقل المجرد . ويتعرف على « هيلين » (رمز الجمال الخاص) ، فيهتدى عن طريقها إلى الخير ، وهو غاية ما يستطيع المرء الوصول إليه بعواطفه الإنسانية وروحه الصافية . فقضية فاوست هى إفلاس العقل

= أمير أورشليم ، إبقاء على دينها ويصطرع فى قلب الفتاة حبها للأمير وحبها لدينها ، وقبل أن تفصل فى الأمر يموت الشيخ والدها ، ويواصل أخوها جهوده فى سبيل إقناعها ، وتطلب من الأمير تأجيل الزواج فتثور شكوكه ، ثم يعثر على رسالة من نيرستان إليها ، فيظنها الأمير رسالة غرام (لاحظ أن الرسالة تقابل منديل ديدمونا فى مسرحية عطيل) . ثم يفاجؤها الأمير فيعتقد أنها خانته مع الفتى ، وفى عاصفة الغيرة يقتل الأمير الفتاة البريئة بخنجره ، ثم يكتشف خطأه ، فيدفعه الندم إلى قتل نفسه فوق جسد ضحيته بعد أن يأمر بإطلاق سراح الأسرى ، ويزعم فولتير أن مسرحيته هذه ذات صبغة دينية ، فى حين أن صبغتها المسيحية ضئيلة تشف عن إلحاد فولتير . وهذه المسرحية هى التى ذات قيمة فنية كبيرة من بين مسرحيات فولتير جميعها .

(١) يعترف فولتير أنه أفاد فى مسرحيته هذه من المسرح الإنجليزى ، وأوضح تأثره فيها بالمسرحيات الإنجليزية بعامة ، وخاصة بمسرحية عطيل ، كما قرر ذلك النقاد .

(٢) قد ترجم الجزء الأول ، من المسرحية إلى العربية ، الدكتور محمد عوض محمد .

(٣) لم يترجم هذا الجزء إلى العربية بعد .

الخالص ، ووجوب إغناء المعانى الإنسانية عن طريق غنى المشاعر ، والغوص فى تجارب الحياة لتظهر روح الإنسان سمية فى طبيعتها الخالصة بفضل عمل الخير ، لا عن طريق البقاء فى نطاق التفكير المجرد ، وتلك قضية رومانيكية عامة ، يتبلور الموقف العام فى المسرحية حولها .

وعلى بعد ما بين موضوع مسرحية فاوست السابقة وموضوع مسرحية « شهرزاد » للأستاذ توفيق الحكيم ، وعلى ما بين المسرحيتين من فروق فى طريقة المعالجة وجوهرها ، نرى القضية نفسها هى محور الموقف العام فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم يبدأ وقد شبع من الجسد ، ومل البقاء فى حدود العاطفة ، واشتاق إلى معرفة الحقيقة مجردة . تلك الحقيقة التى يتخذ « شهرزاد » رمزاً لها ، ويظل سائراً فى طريق التجرد من ماديته وعواطفه بجهوده الفكرية التى ينوء بها أحياناً فيتردد فى طريقه ، ولكنه لا يلبث فى عاقبة أمره أن يكشف عن فشل جهوده فى محاولة التجرد من جسده وعاطفته . بعد أن صم أذنيه عن إنذار شهرزاد المتكرر له ، فيفقد فى طريق المعرفة التجريدية نفسه ؛ لأنه فقد آدميته ، ويصبح كالشعرة التى أصابها بياض الشيخوخة ولم يعدلها علاج سوى الإقلاع . وبذلك يكون شهريار قد سار فى الطريق المضاد لما سار فيه فاوست ، ولكن قضيتهما واحدة ولهذا انتهى الأول إلى الفشل ، والثانى إلى النجاح . وعندنا أن القضية الرومانيكية : (العقل والقلب) - وهى التى كانت محور مسرحية فاوست - هى قضية مسرحية شهرزاد ، وهى ذات أثر واضح فى الموقف العام فى المسرحية الأخيرة ، ونكرر أن بين المسرحيتين - بعد ذلك بوناً شاسعاً فى أمور كثيرة ليس هنا مكان تفصيلها على الرغم من وضوح التأثير الأدبى فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم .

ولا شك أن الشاعر الإنجليزى : « نيرون » (١٧٨٨ - ١٨٢٤) متأثر بمسرحية فاوست لجوته ، فى مسرحيته التى عنوانها : «مانفرد» [(١)] . والشبه قوى بين

(١) Manfred مسرحية لبيرون نشرت عام ١٨١٧ ، وفيها يظهر الساحر « منفرد » فريسة اليأس والندم بسبب حب أثم فيه فقضى على جثته ، ويدعو لنجدته ، برقاة السحرية ، أرواح الأرض والسماء التى تعجز عن أن تهدى إليه ما ينشده من نعمة النسيان ، وفوق قمة جبل يونفرد يقف « منفرد » يسب جمال الفجر المشرق على الثلم ، ويضيق بالطبيعة ذرعاً ، ويهم بالانتحار فلا يستطيع ، إذ ينقذه صائد الوعول ، ثم يأبى الخضوع لأرواح الشر التابعة لأهريمان وقد اشترطت لعلاجه من يأسه أن يخضع لها ، ثم يظهر شبح استرتيه Astarte وهى حبيبته التى كان حبه لها شؤماً عليها ، فيتوسل إليها ، وتأبى أن تغفر له ، وتتنبأ بعودته فى الغد ، وفى لحظة موته تظهر أرواح الشر ، فيأبى الخضوع لها ، كما أبت مرجريت أن تخرج من سجنها مع حبيبها جزعاً من روح الشر =

المسرحيتين فى الموقف العام والمنهج الفنى ، وأن يكون هذا الشبه جزئياً ومحدوداً ، ذلك أن مسرحية « مانفرد » تشبه فى موقفها العام مسرحية فاوست فى جزئها الأول فحسب ، وموقف منفرد يشبه ، من بعض الوجوه ، موقف فاوست ، كما يشبه من بعض الوجوه الأخرى موقف مرجريت فى مسرحية جوته السابقة الذكر .

وطبيعى أنه قد يتشابه الموقف العام فى المسرحيات وتكون مادة موضوعها متشابهة فى وقت معاً ، ونضرب مثلا لذلك مسرحية « أوديب الملك » للشاعر اليونانى سوفوكليس (٤٩٦ ـ ٤٠٦ ق.م) وموضوعها سلطان القدر الساحق الذى قد يحول انتصارات المرء إلى هزائم . وهزائمه إلى انتصارات . ومادة الموضوع هى الأسطورة اليونانية الشهيرة التى فيها تنبأ الكاهن بأنه سيولد للأيوس ، ملك طيبة ولد يقتل أباه ويتزوج بأمه ، فيأمر ذلك الملك راعياً من الرعاة أن يأخذ ابنه الوليد ، ويلقيه على جبل كى يفترسه وحش ، وقد أشفق الراعى على الطفل وأسلمه لراع آخر حمله إلى بوليبوس ملك مدينة : كورنته ، المحروم من الولد ، فرباه وهيأه لولاية عهده ، وعندما تنبأت العرافة أنه سيقتل أباه ويتزوج بأمه ، يهوله ذلك ويغادر كورنته لئلا يقع فى المحظور ، ويتوجه إلى طيبة ، وهى وطنه الحقيقى وفى الطريق يلتقى برجل على عربة خلفه خمسة من أتباعه ، فيشتبك معهم ويصرعهم وكان هذا الرجل هو أباه لايوس ، دون أن يعلم ، ويدخل طيبة فيجد أهلها فى فزع من وحش له جسم أسد ووجه امرأة وأجنحة نسر ، يلتقى بمن يصادف فى مدينة ، فيضع له لغزاً عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع وفى الظهيرة على اثنتين وفى المساء على ثلاث ، ويقتل من لا يجيبه على اللغز ، ويحل أوديب اللغز بأن ذلك الحيوان هو الإنسان الذى يحبو طفلا ويسير على رجليه رجلا ، ويتوكأ على العصى شيخاً فيقتل الوحش نفسه . ويستحق أوديب بذلك أن يصير ملكاً ، ويتزوج من جوكاستا أرملة والده الذى قتله دون أن يعلم ذلك . ثم تنقم الآلهة على المدينة ، فتصيبها بوباء . وتتنبأ عرافة أبولو بأن الوباء لن ينكشف عن المدينة ما لم يعاقب الأثيم الذى قتل لايوس ويجتمع الكهان ويطلبون من أوديب أن يبحث عن القاتل .

= فى مسرحية فاوست ، ويلعن « مانفرد » الشياطين ؛ لأن الجرائم ينبغى ألا تعاقب بجرائم على يد شر المجرمين وهم الشياطين ، ويأمرهم بالعودة إلى جحيمهم ، فعذاب الضمير أعظم ألما من الجحيم ، فالروح ـ وهى خالدة ـ تجزى نفسها على أعمالها الخيرة والشريرة ، ففيها أصل الشر ، فيها جزاؤه ، ونهايته ، وتنصرف أرواح الشر ، ويموت منفرد على الأثر .

وأعظم من عالج الموضوع قديماً فى المسرحية هو سوفوكليس ، ومسرحيته : « أوديب الملك » تتناول الموضوع منذ فترة الوباء فى طيبة والبحث عن القاتل ، وحين يكتشف أوديب أنه ذلك الأثيم القاتل لأبيه والمتزوج من أمه . يفقأ عينيه حتى لا يرى أمه وثمرات زواجه منها .

ومسرحية الأستاذ توفيق الحكيم تتناول نفس الموضوع ، ولكن مؤلفها لم يسند الأمر إلى الآلهة فى تدبير الشر لأوديب البرىء ، بل جعل هذه المكائد من تدبير الكاهن : الأعمى تريسياس ، كى يقضى على أسرة لايوس . وينقل حكم طيبة من أيديها ، وذلك كى تتمشى الأسطورة - فى رأى المؤلف - مع تعاليم الإسلام التى تقضى بأن الشر لا يسند للآلهة . وإنما الشر من تدبير الناس أنفسهم ، وفى النهاية يعلم أوديب الحقيقة ، فيحاول التعلق بالواقع كى يبغى زوجاً لأمه ، ولكن الأم تقتل نفسها ، فيفقأ هو على الأثر عينيه [1] .

وطالما عولج الموضوع فى مسرحيات أوروبية منذ الشاعر اليونانى أسخيلوس (٥٢٥ - ٥٥٦ ق.م) - وهو أول من عالج الموضوع - ثم توالت المسرحيات فى الموضوع فى مختلف الآداب الأوروبية حتى اليوم . وقد تناول مؤلفوها فى مسرحياتهم مسألة حرية إرادة [2] . وسلطان القدر ، كما أدخل بعضهم فيها قضايا حسية رومانيكية [3] . وإشارات إلى مسائل دينية أو سياسية .

ودراسة المواقف العامة فى المسرحيات والقصص - على هذا النحو مجال خصب للمقارنات والكشف عن أنواع كثيرة من التأثيرات الأدبية التى يستفيد منها ذو

---

(١) وتأثر الأستاذ توفيق الحكيم بسوفوكليس فى مسرحيته ، كما تأثر بمسرحية أندرية جيد الذهنية على حسب ما يقول هو نفسه ، ولكن الطريقة التجريدية التى اتبعها الأستاذ توفيق الحكيم أضعفت الصبغة الفنية للمسرحية . انظر تعليق الأستاذ الدكتور محمد مندور على المسرحية فى كتابه : مسرح توفيق الحكيم القاهر ١٩٦٠ ص ٨٣ - ٨٩ .

(٢) ممن انتصروا لحرية الإرادة الإنسانية ضد الكهنة ومزاعمهم « كورتى » الشاعر الكلاسيكى الفرنسى فى مسرحيته : أوديب ، فهو يجرى فى المنظر الخامس من الفصل الثالث من مسرحيته حديثاً على لسان : تيزيه أن السماء عادلة لا تعاقب ظلماً ، بل تساعد على الخير . ويرى أن الفضائل تصبح جوفاء ، وكذلك الرذائل تصير مبررة ، إذا اعتقدنا فى سلطان القدر المطلق وتحكمه فى الشر ، فنحدد بذلك عدل الآلهة ، وهذا أثر واضح للخلاف بين اليسوعيين والجانستنيين فى عصر « كورتى » . ألا يمكن أن تكون هذه الصيحة المسيحية فى روحها مما أوحى إلى الأستاذ توفيق الحكيم بتعديل الأسطورة لتتفق مع روح الإسلام على نحو ما سبق أن أشرنا ؟

(٣) مثل فولتير فى مسرحيته أوديب ، وفيها يدخل فيلو كتيب محباً لجوكاستا ، وأما أندريه جيد فى مسرحيته التى نشرت عام ١٩٣١ ، فإنه ينتصر لسلطان القدر المطلق ضد حرية الإرادة الإنسانية .

المواهب والعبقريات فى مختلف الآداب ، وأول من بحث فى المواقف الأدبية فى المسرح هو الناقد والشاعر الإيطالى : كارلو جوزى Carlo Gozz (١٧٢٠ ـ ١٨٠٦) ، وقد انتهى إلى حصر المواقف المسرحية فى جميع أنواع المسرحيات وفى كل الآداب فى ستة وثلاثين موقفاً فحسب ، وقد ناقش المسألة الشاعر الألمانى : « جوته » مع صديقه وأمينه : إكرامان Eckermann . فأقر العدد الذى انتهى إليه كارلو جوزى [١] . وجاراهما ناقد فرنسى آخر هو چورچ بولتى ، فحصر العدد السابق وشرحه ومثل له[٢] على أن چورچ بولتى لا يحدد المبدأ العام لما سماه «الموقف المسرحى» ، وتعداده للمواقف غامض لا تخصيص فيه ، فمن بين المواقف التى يعدها : « منافسة بين أشخاص غير متكافئين »[٣] و « محاولات تتسم بالجرأة »[٤] و « قتل أحد الأقارب المجهولين »[٥] و « الاختطاف »[٦] ، وأقسامه هذه متداخلة غير صحيحة ، فالاختطاف ، مثلا يدخل فى المحاولات المتسمة بالجرأة ، ثم إنه يذكر من بين المواقف : « الزواج بمن لا يحل الزواج منه »[٧] و « الزواج غير المشروع الذى يسبب جرائم القتل »[٨] و « جرائم الحب غير الإرادية »[٩] ، وواضح أن المواقف الثلاث الأخيرة متداخلة ، وكذلك « منافسة الأقارب »[١٠] يمكن أن تدخل فى المنافسة المطلقة ، وتشمل حينئذ « المنافسة بين أشخاص غير متكافئين » ، وهو ما أفرده موقفاً خاصاً كما سبق ، على أن بعض ما عده فى المواقف ليس سوى أحداث عامة ، كالاختطاف الذى ذكرناه فيما سبق ، وبعضها عواطف للشخصيات لا يتحدد بها موقف ، مثل « الحقد على الأقارب »[١١] و « الطمع »[١٢] و « الغيرة الخاطئة »[١٣] و « الجنون »[١٤] .

(١) انظر : E. Souriau , op . cit . p . 11 .

(٢) فى كتاب له عنوانه : المواقف المسرحية الست والثلاثون ، طبع فى باريس عام ١٨٩٥ ، ثم عام ١٩٣٤ ، واسمه بالفرنسية :

Les XXXVI Situations Drawmatiques de Georges Polti .

(٣) وهو الموقف الرابع والعشرون فى كتابه .

(٤) وهو الموقف التاسع عشر فى كتابه .

(٥) وهو الموقف التاسع عشر فى كتابه .

(٦) وهو الموقف العاشر فى كتابه .

(٧) وهو الموقف الخامس والعشرون .

(٨) الموقف الخامس عشر من كتابه .

(٩) الموقف الثامن عشر من كتابه .

(١٠) الموقف الرابع عشر من كتابه .

(١١) الموقف الثالث عشر من كتابه .

(١٢) الموقف الثلاثون من كتابه .

(١٣) الموقف الثانى والثلاثون .

(١٤) الموقف السادس عشر .

ومثل هذا التقسيم لا يصلح أساساً علمياً لتحديد التأثير الفنى فى المواقف العامة للمسرحية [١] . والخلط بين الموضوعات والمواقف يؤدى إلى لبس فى فهم المواقف ، وتنتج عنه أخطاء فنية كثيرة فى تحديد الصلات الأدبية [٢] .

وإنما أردنا تحديد الموقف العام فى المسرحية على نحو ما هو فى الحياة ، من قيام نوع من الصلات بين مجموعة صغيرة من الناس حول أمر تختلف نظراتهم إليه ، فيتولد عن هذا الاختلاف نوع من الصراع ينتهى - من وجهة نظر المؤلف - إلى نتيجة ذات مغزى . والموقف بهذا المعنى الحيوى يتفق والمعنى الفلسفى الحديث للموقف الإنسانى بعامة كما شرحنا .

وكل ما نستطيع أن نحدده من صور الموقف العام بهذا المعنى أنه يستلزم وجود **قوة إنسانية** تتجه بجهدها نحو غاية خاصة ، وتظل حريصة على الحصول على خير أو على تجنب أمر ، مما يستلزم قيمة معينة للأشياء فى نظرها . وغالباً ما تكون هذه القوة الإنسانية ممثلة فى شخص بطل المسرحية ، وهو الشخصية الأولى فيها .

وإلى جانب هذه القوة الدرامية الممثلة فى شخصية البطل ، تقوم **قوة أخرى** منافسة لها ، وتكون بمثابة عائق فى سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة للشخصية الأولى ، وبها يحتدم الصراع وتكتسب المسرحية قوتها الحيوية ، وتتمثل هذه القوة فى شخص أو أشخاص تظهر على المسرح ، أو فى عوائق طبيعية أو اجتماعية تتراءى ظلالها من وراء الحوار .

وبين هذين القوتين **قوة ثالثة** تمثل الخير المطلوب ، أو المثال المنشود ، أو الخطر المرهوب ، وقد تبدو هذه القوة فى صورة شخصية هى المحبوبة مثلا ، وهى بمثابة القطب الذى يتركز حوله الصراع ، وهى مركز الإشعاع للقيمة أو المثال الذى تبذل

---

(١) انظر E. Souriau. op. cit. pp. 57-65 .

وكذا : Jacques Scherer : La Dramtuinge Classiqe en France, Paris 1959 . pp. 62-63

(٢) كما يؤدى هذا إلى الخطأ فى الموازنات الأدبية فى داخل الأدب الواحد ، فمثلا : من يقارن بين قصيدة شوقى فى الوقوف على الآثار (فى السينية الأندلسية) وبين سينية البحترى فى الوقوف على إيوان كسرى ، ويحصر كل همه فى المقارنة بين الموضوعين فى ذاتهما ، غافلا عن الاختلاف الكبير بين موقف الشاعرين ، لابد أن تأتى نتائج موازناته خاطئة مضللة (انظر هذا الكتاب ص ١٨٢ - ١٨٥) ، وكذلك الشأن فيمن يقارن بين نونيه شوقى فى منفاه (يانانح الطلح أشباه عوادينا) ونوفيه ابن زيدون (أضحى التنائى بديلا من تدانينا) وما أردتا سوى الإشارة إلى ما يغيب عادة عن الذين يتصدون للموازنات ، وليس هنا مجال التفصيل والشرح فى الموازنات التى لا تدخل فى نطاق هذا الكتاب .

التضحيات فى سبيله ، وقد تبدو هذه القوة فى صورة مثال تجريدى لا يظهر على المسرح ، كالوطنية والاستقلال والحرية المنشودة فى المسرحيات الاجتماعية مثلا ، وليست هذه القوة سلبية فى الموقف ، ولكنها وسيلة من وسائل شبوب للصراع فيه .

يضاف لذلك **قوة رابعة** ، هى القوة التى يطلب لها الخير المنشود ، أو المثال الوهمى أو الحقيقى ، وقد تكون هذه القوة ممثلة فى صورة شخصية من الشخصيات المستقلة ، كما فى مسرحية « أندروماك » لراسين ، إذ المقصود بصراع الأم حماية طفلها استيناكس[1] ، وقد ينشد البطل (وهو المثل للقوة الأولى السابقة الذكر) هذا الخير لنفسه ، فيجمع فى صراعه بين القوتين : الأولى والرابعة ، كما فى المسرحيات العاطفية مثلا ، وقد يزدوج الصراع من هذا الجانب ، فينشد البطل خيراً لنفسه محافظاً فى الوقت ذاته على شرف غيره ومجده ، كما فى مسرحية « السيد » لكورنى ، وفيما يمثل هذه القوة الرابعة شخصان : البطل « رودريج » ، ووالده (دون دييج)[2] وهذه القوة الرابعة قد تظهر فى الشخصيات الممثلة لها على المسرح ، وقد لا تظهر ، ولكن ظلالها حاضرة دائماً أمام القارىء أو المشاهد ، كما فى حالة استيناكس فى مسرحية راسين[3] ، وكما إذا كان الخير منشود للوطن مثلا .

والقوة الخامسة الممثلة فى الصراع هى قوة الحكم ، أو القوة التى تزن الموقف وتميل كفته إلى ناحية من النواحى ، وقد تتمثل فى البطل ذاته ، وقد تتمثل فى الشخصية الممثلة للخير المنشود ، كالمحبوبة مثلا ، وأضعف صورها أن تأتى من خارج المسرحية ، كذلك فى مسرحية : تارتوف لموليير ، أو تدخل الآلهة فى بعض المسرحيات اليونانية .

وأخيراً تأتى **قوة الأعوان أو المساعدين** ، وقد تتمثل فى أشخاص ينضمون إلى أية شخصية من الشخصيات السابقة ، فأعوان « ياجو » فى مسرحية عطيل مساعدون لقرى الشر المنافسة للبطل ، والملك فى مسرحية السيد لكورنى مساعد للقوة الأولى أو البطل ، وقد يؤدى حذف المساعد حذفاً إلى اكتساب المسرحية قوة فنية تبلغ حد

(١) انظر كتابى : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ١٠٥ - ١٠٦ إلى جانب نصوص هذه المسرحيات .

(٢) نص المسرحية ، وكذلك كتابى الرومانتيكية ص ٨ ، ٩ .

(٣) يظهر الطفل على المسرح فى مسرحية « يوربيدس » التى عنوانها : « أندروماك » يحدق به خطر القتل ، بل إنه ليرجو من منيلاوس والدهرميونة ـ وهو عدو أندروماك ـ أن بقية الموت ، وقد تحاشى راسين ظهور الطفل على المسرح ؛ لأنه من الوسائل الرخيصة فى إثارة المشاعر ، كما يرى الكلاسيكيون ، تبعاً لأرسطو .

الروعة ، حين يشيع فى جوها انتظار المساعد الذى لا يحضر ، أو العون الموهوم الذى لا وجود له ، ومن القضايا الفنية المحبوبة عند الرومانتيكيين أن يكون البطل وحيداً دون عون ضد جميع القوى المتضافرة عليه ، ومن المسرحيات الكلاسيكية مسرحية : «عدو المجتمع» لموليير ، وفيها نرى البطل يفقد ثقته فيمن حوله ؛ لأنه شديد التعلق بالصدق والصراحة الذين يفتقدهما فى مجتمعه ، ضائق الذرع بما يزخر به ذلك المجتمع من تقاليد الرياء والنفاق التى تجعل من الرذائل فضائل سائدة ، وقد فقد ذلك البطل ، بصفاته تلك كل معارفه وأصدقائه فى المجتمع ، وأخيراً ينفر من حبيبته ، ومن الناس جميعاً ، ويعتزم الذهاب إلى مكان ناء فى الأرض ، حيث تتوافر له فيه حرية الرجل الشريف ، وهذه العزلة الخلقية هى التى يتصف بها « ألسيست » بطل مسرحية « عدو المجتمع » لموليير ، وفيها يفقد كل عون له ، حتى أن صديقه « فيلنت » يبدو خادعاً مرائياً لا تربطه به صداقة حقيقة برغم المظهر ، وقد بلغ « ابسن » المدى فى تصويره لموقف العزلة المعنوية للبطل فى مسرحيته الرمزية الاجتماعية « عدو الشعب »[1] .

ولانقصد من إحصاء القوى الست فى المسرحية أنه لابد من ستة أشخاص ممثلة لها فى كل مسرحية ، فقد وضح ما قلناه أنها قد تمثل بأكثر من ذلك ، كما أنه قد

---

(١) Un Ennemi du Peuple (١٨٨٢) - ويجرى الحديث فيها فى مرفأ صغير على شاطىء النرويج الحقيقى ، اكتشف فيه منبع معدنى به سيصبح المرفأ فى عيش رغيد ، وستقام فيه حمامات الاستشفاء ليقصدها كثير من جميع الجهات ، وطبيب هذا المرفأ هو« توماس ستوكمان » الذى يبدو فى أول المسرحية فريسة من أزمات الضمير ؛ لأن تحليلاته أثبتت أن مياه المنبع موبوءة . وواجبه أن يكشف عن هذه الحقيقة ، فيقضى بها على جميع آمال أهل هذا المرفأ ، ويهدد أخوه الكبير « بيتر توكمان » حاكم المدينة وهو مثال الموظف التقليدى - فى نظر « ابسن » - بعزله من المنشأة وحرمانه من مهنته التى يكسب منها قوته إذا لم يلزم الصمت ، ويناصره أولا محو محررو جريدة « الشعب » ولكنهم لا يلبثون أن يتخلوا عنه بانضمامهم إلى رئيس جمعية ملاك البيوت فى المدينة وهو : اسلاكس Aslaksen ويجهر الدكتور « ستوكمان » لهم بالحقيقة ، وأنهم يردون مياها مسمومة ، فيتهمونه بأنه « عدو الشعب » ، ويتهمهم بأنهم عبيد مزاعم ، وضحايا المستغلين من قادتهم ، ويلعن فيهم عبيد الحزبية الزائفة التى يشبه قادتها بالذئاب تطلب غذاء لها من أفراد القطيع ، ويتخلى قومه جميعاً عنه لحبه لتقرير الحقيقة ضد أطماع ذوى المصالح ، حتى أن صديقه « هورستر » على الرغم من كرمه معه ، يبدو وكأنه لا يفهم شيئاً مما يقول ويتشاجر طلاب المدارس مع أبنائه بوصفه منبوذاً من المجتمع ، وآنذاك يصر على أن يعلمهم فى بيته ، ليجعل منهم ومن الفقراء الذين يعالجهم بالمجان نواة مجتمع منشود طاهر من المزاعم لا ينقاد بالأطماع الباطلة ، وحينئذ يكشف فى نفسه السر الكبير ، أنه القوى ، بل إنه من أقوى الناس فى الأرض قائلاً : أقوى الناس فى العالم هو من يبلغ المدى فى وحدته دون الناس الذين ينفرون من الحقيقة ولا يستطيعون مواجهتها .

يمثل شخص واحد فى المسرحية قوتين أو أكثر منها ، وقد يحذف بعضها فيزيد التصوير الفنى قوة ، وكلما تعقدت الشخصيات نفسياً فجمعت بين قوى متعددة منها كانت أغنى وأقوى موقفاً وأعمق صراعاً ، فمثلا : « هامات » هو المثل الأكبر للموقف ، إذ أنه يمثل القوة الأولى والثانية والرابعة والخامسة مما سبق أن ذكرناه من قوى درامية ، ذلك أن الطالب للغاية ، وفى داخل ذاته أكبر عائق يمنعه من الوصول إليها ، ثم أنه ينشد هذه الغاية ، فهو يرجوها ويحرص عليها ويخافها ويرهبها معا فى تردد بالغ المدى ، وهو يرجوها من أجل ذاته ، وليس من حكم فيها سواه ، وفى هذا عنيت نواحيه النفسية ، وتعددت ودقت مسالكها .

وقد تتبع بعض الدارسين حديثاً صور هذه المواقف فيه المسرحية فأوصلها إلى أكثر من مائتى ألف [1] موقف ، ويمكن تتبع نظائرها كذلك فى القصة ، ولا يهمنا هنا الاستقصاء ، وقد ذكرنا ما يعين الباحث على القيام ببحوثه المقارنة فى الكشف عن نواحى التأثير الأدبى فى المواقف العامة على أكثر صور المواقف يرجع إلى نواحى الصراع فى المسرحية ، وهو ما شرحناه فى مكان آخر [2] .

٢-النماذج البشرية

قد يقوم الكاتب بتصوير نموذج لإنسان تتمثل فيه مجموعة من الفضائل أو الرذائل أو من العواطف المختلفة التى كانت من قبل فى عالم التجريد ، أو متفرقة فى مختلف الأشخاص وينفث الكاتب فى نموذجه من فتنة ما يخلق منه فى الأدب مثالاً ينبض بالحياة ، أغنى فى نواحيه النفسية وأجمل فى التصوير ، وأوضح فى معالمه مما نرى فى الطبيعة وهذا هو ما نقصده من معنى النماذج البشرية فى الأدب ، وطبيعى أن الأدب المقارن لا يحفل بدراسة هذه النماذج إلا إذا صارت عالمية ، فانتقلت من أدب إلى أدب ، وقد تحتفظ فى انتقالها ببعض خصائص كانت لها فى الأدب الذى نشأ فيه ، وتكتسب مع ذلك خصائص أخرى تبعد بها قليلاً أو كثيراً عن منشئها الأول ، وقد تكون هذه النماذج إنسانية عامة ، أو مأخوذة عن مصدر أسطورى أو دينى أو عن تقاليد وطنية ، وأخيراً قد تكون هى شخصيات تاريخية دخلت ميدان الأدب ، ونوجز هنا القول فى أنواع هذه النماذج مع ضرب أمثلة عامة لها تساعد على توجيه البحوث فى دراستها دراسة مقارنة .

---

(١) مرجع أتين سوريو السابق الذكر .

(٢) انظر الفصل الأخير من كتابى : النقد الأدبى الحديث .

١ـ **النماذج الإنسانية العامة**: وفيها يتعرض الباحث للكشف عن الوسائل الفنية التى صور بها الكتاب فى آداب مختلفة نموذجاً إنسانياً عاماً فى المسرحيات أو القصص أو الشعر الغنائى ، ومثل هذه النماذج لا تعد فى الأدب المقارن إلا إذا انتقلت تاريخياً من أدب إلى أدب ، كما هو واضح من منهج الأدب المقارن .

ومن هذه **النماذج الإنسانية العامة** نموذج « **البخيل** » ، ويبدو أن الشاعر « ميناندر » اليونانى كانت له مسرحية فى ذلك النموذج لم تصل إلينا ، حاكاها الشاعر الرومانى « بلوتوس » فى مسرحيته التى عنوانها : « أولولاريا » أو « وعاء الذهب » . وبها تأثر موليير فى مسرحيته الشهيرة : البخيل ، وفيها صور موليير شخصية « أرباجون » نموذجاً إنسانياً للبخل ، وتعمق فى تصويره أكثر مما فعل بلوتوس[1] ، بحيث ظهرت هذه الرذيلة الاجتماعية فى صورها المختلفة الهدامة فى علاقة البخيل بأولاده وفى نظرته إلى المجتمع حتى أن عاطفة الحب عنده لم تطغ على صفة البخل فيه ، وقد ظهرت فى المسرحية آثار هذا البخل الأليمة فى أبناء ذلك البخيل ، مما أكسب هذه الملهاة طابعاً به يقرب الضحك المر من البكاء ، وتبدو من خلالها المأساة الاجتماعية فى صورة ملهاة عميقة المعانى ، وتوالت بعد ذلك المسرحيات فى الآداب الأوروبية تصور نموذج البخيل ، وأشهرها مسرحية الشاعر الإيطالى : كارلر جولدونى (١٧٠٧ - ١٧٩٣) وعنوانها : البخيل ، ملهاة فى فصل واحد ، وفيها يرفض البخيل « أمبروجيو » **Ambrogio** تزويج ابنة زوجته ممن تحبه بخلا بجهازها ، فيقبل الفتى زواجها دون مال ، على شرط أن يوصى « أمبروجيو » لها بكل ما يملك ، وللمؤلف ملهاة أخرى عنوانها : « البخيل المتبرج » ، وفيها يصور نموذج البخيل الذى يظهر بمظهر المسرف ليفوز بزيجة غنية ، فيبوء بالفشل ، ولنفس المؤلف ملهاة ثالثة بعنوان : البخيل الغيور ، وفيها يسبب البخيل آلاماً جسيمة لامرأته الفاضلة التى يحبها ، ويكتشف أن حب المال سبب بؤسه ، ولكنه لا يستطيع أن يقلع عن آفته تلك التى يشقى بها .

ومن النماذج الإنسانية العامة كذلك نموذج **الشخص الآثم** فى سلوكه حين يخلص فى حبه ، فيكون حبه بمثابة التكفير عن سيئاته السالفة ، إذ يصبح ذلك الحب سبيلا لإظهار الفضائل التى طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة ، وتلك قضية

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٧٤ - ١٧٥ وهامشها .

رومانتيكية عامة ، يقصد الرومانتيكيون بها إعذار الفرد فيما يرتكب من آثام ، إذا دفعته شرور مجتمعه إلى ارتكابها ، ومن ذلك نموذج البغى التى طهرت نفسها بحبها ، فاستعاضت بذلك عما فقدته من جراء زلاتها ، واستعادت مكانتها عند المنصفين من بنى قومها ، وأول من صور هذا النموذج الإنسانى فى الأدب هو فكتور هوجو فى مسرحيته الرومانتيكية : ماريون دى لورم **Marion Delorme** (١٨٣١) ، وفيها تحب ماريون البغى الفتى « ديدبيه » وتخلص له وتحاول إنقاذه من الموت فيدعوها باسم زوجته .

وقد بلغ بهذا النموذج ذروته الفنية الإسكندر دوما الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥) فى قصته : غادة الكاميليا (١٨٤٨) ، ثم فى مسرحيته التى تحمل نفس الاسم (١٨٨٥) ، فصار نموذجاً أوروبياً عاماً ، حاكاه المؤلفون فى المسرحيات التمثيلية والمسرحيات الغنائية ، وقد ظلت القضية رومانتيكية فى مسرحية الإسكندر دوما السابقة ، على الرغم من طابعها الواقعى فى تصوير العادات والتقاليد ، وفى التعمق فى جوانب الواقع الأليم .

وفى الشعر الغنائى الرومانتيكى كذلك نماذج البغايا تستثير العطف ؛ لأنهن سقطن ضحايا البؤس والفقر ، كما يقول الفريد دى موسيه يصف بؤس واحدة من هؤلاء : « أيها الفقر ، أيها الفقر ! إنما أنت البغى !! أنت الذى دفعت إلى هذا السرير تلك الطفلة . انظر !! لقد أقامت الصلاة قبل نومها هذا المساء ! ومن دعت يا إلهى العظيم ! . . وهذه هى تحت ستائر العار فى هذا المأوى المفزع وفى سرير الضعة ، تعطى أمها حين تعود إلى مسكنها ما كسبته هناك !! ولا ترثين لها ـ أنتن يا نساء المجتمعات ـ أنتن فى سرور الحياة ترتعن أعظم ارتياع من كل من ليسوا فى السرور والثراء مثلكن !! ولا ترثين لها أنتن يا ربات الأسر ، يا من تقفلن رتاج الأبواب على بناتكن ، وتخفين حبيباً تحت سرير الزوج . . لم تشهدن قط شبح الفقر يرفع متبجحاً غطاء مضاجعكن ، يطلب قبلة لقاء أو كسرة خبز ! » [(١)] .

وإلى شعرنا الحديث انتقلت هذه النزعة الرومانتيكية ، فى تقديم البغايا فى صور ضحايا المجتمع ، وأنهن أهل للعطف والرثاء ، ومن شعرائنا المعاصرين المتأثرين بهذه

---

(١) انظر : A.D. Musset : Rolle , dans : Poésies Nouvelleéd . Garnier , pp. 6-7, 12-13

وكذا كتابى الرومانتيكية ١٠١ - ١٠٢ وقصيدة ألفريد دى موسيه طويلة ، وفيها ينحى باللائمة على العصر ، يحمله تبعة موت الروح الدينية ، سوء تقدير القيم الخلقية .

النزعة الأستاذ صالح جودت فى قصيدة « الهيكل المستباح » ، وفيها يرى أن المجتمع الظالم فى نظمه ألجأ هذه المسكينة إلى سلوك ذلك الطريق الوعر الشائك ، فهى تعانى ما كان يعانيه من قبل الأرقاء فى سوق الأعراض المستباحة ، يتردد لصوص الشرف على مخدعها ، ثم يمضون دون عقاب :

كم سروق نال منها جانباً ومضى .. ما أعجب اللص الطليق !

وكذلك الأستاذ محمود حسن إسماعيل فى قصيدته : « دمعة بغى » [1] ، ولم يقصد هؤلاء قط إلى مساندة الإثم أو الدعوة إلى الشر ، وإنما قصدوا إلى تنبيه المجتمع إلى تلافى هذه الأخطاء التى انحدر بسببها هؤلاء إلى هوة العار ، كما قصدوا إلى هجاء النظم الظالمة فى ذلك المجتمع [2] .

٢. **نماذج بشرية مأخوذة من الأساطير القديمة:** ويختار الكاتب منها ما يتسع للتأويل الخصب ، وما يتحول معناه إلى رمز فلسفى أو اجتماعى وتتنوع هذه المعانى عادة على حسب العصور المختلفة وما تتطلبه من كتابها من آراء ومُثل ، وذلك مثل شخصية « أوديبوس » فى مسرحيات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس اليونانيين ، ثم فى مسرحية سينيكا الصغير (٤ق .م - ٦٥ م) وهو يعتمد على سوفوكليس ، وقد كثرت المسرحيات فى شخصية أوديبوس فى مختلف الآداب على توالى العصور ، وقد سبق أن أشرنا إلى أشهر هذه المسرحيات وإلى معانيها المختلفة ، ثم أثرها فى الأدب العربى [3] .

ومن هذه الشخصيات كذلك نموذج : **بيجماليون** ، فنان من قبرص هام بجمال تمثال من صنعه ، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال ، ففعلت أكثر من ذلك ، إذ وهبت التمثال نفسه الحياة عقاباً له على إعراضه عن الزواج ، ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلقه الفنى ، وأول من تحدث عنه فى الأدب هو أوفيد الرومانى (٤٢ ق .م - ١٠٧ م) فى قصصه فى المسخ Les Metamorphoses . ثم تناولها شعراء وكتاب من مختلف الآداب ، وخاصة من الإنجليز ، منذ الشاعر الإنجليزى : « جون مارستون » فى قصيدته : « نفخ الروح فى صورة بيجماليون » [4] . ثم فى ملهاة وليم شوبنك جلبير التى عنوانها : « بيجماليون » ، وقد نشرت لأول

---

(١) انظر مجلة أبولو ، السنة الأولى ، ص ٨٧٥ والسنة الثانية ٤٧٩ .

(٢) انظر كتابى : الرومانتيكة الأولى من الباب الثالث .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .

(٤) John Marston : The Metamorphosis of Pygmallion's Image (1958)

مرة فى لندن عام ١٩١٢ ، وبطله الذى يمثل بيجماليون فيها هو هيجنز Higgins[1] المتخصص فى دراسة الأصوات ، يعجب بلهجة (إليز) بائعة الزهر ، لأنها فى لهجتها غير المدنية تتيح له مثالاً فريداً فى دراسة الأصوات ، فيلقنها دروساً تظهر فيها ذكية بارعة ، وتظهر فى المجتمعات الراقية بوصفها « دوقة » ، إذ أن تعليم الأصوات يتطلب تعليم النحو ، وتعليم النحو على طريقة سليمة يستلزم تهذيب الفكر والإحساس ، وبهذا التعليم تغيرت طبيعة الفتاة ، ولكن هذا التغيير كان شؤماً عليها ، إذ ولد فى نفسها صراعاً بين إحساسها بالفرق بين الطبقة التى نمت منها والطبقة التى تحيا فيها ، وأشد ما يؤلمها أنها لمن تكن بالنسبة لأستاذها سوى موضوع للدراسة ، وتعطف عليها والدة « هيجنز » ، وتلوم ابنها على قلة اعتداده بالفتاة [2] . وينتهى الصراع النفسى أن ترفض الفتاة البقاء فى تلك الطبقة ، وتفضل الزواج بسائق سيارة أجرة ، وتأبى الزواج من أستاذها الذى خلقها واعتز بها حتى بعد أن أراد الاحتفاظ بها زوجة ، وفى هذا هجاء اجتماعى باحتقار الفتاة للطبقة الأرستقراطية وما بها من تقاليد تافهة .

وقد تأثر الأستاذ توفيق الحكيم بالأسطورة اليونانية ، وأول ما لفت نظره إليها - كما يحكى هو - لوحة شاهدها فى متحف اللوفر بباريس ، ثم أعاد تذكيره بها « فيلم » عرض فى القاهرة عن «بيجماليون» على حسب مسرحية «برنارد شو» السابقة الذكر ، ولكن أصالة الأستاذ توفيق الحكيم تتجلى إلى جانب تأثره . ففى مسرحيته : «بيجماليون» ، يجعل الصراع يدور بين المثال الفنى فى نظر الفنان المعتد بخلقه وبين واقع الحياة ، ثم ينتصر الأستاذ توفيق الحكيم للفن ضد واقع الحياة الذى ينفر منه الفنان المخلص . ذلك أن « جالاتيا » - وهى رمز للخلق الفنى الذى يهيم به خالقه أولا - لا تلبث بعد أن ينفث فيها الإله الروح أن تصبح رمزاً للمرأة فى غرائزها الحيوية التى تدفعها إلى تفضيل الرجل على الفنان المشتغل عنها بفنه فتهرب مع « نارسيس » المدلل المعجب بنفسه ، ثم تثوب إلى رشدها وتفىء إلى زوجها الفنان «بيجماليون» تستغفره عما فعلت وتقر بعظمته التى تفوق عظمة الآلهة ؛ لأنهم يخلقون الناس المشوبين بأنواع الضعف والقبح ، فى حين يخلق هو الجمال الخالد ، وتقوم على خدمته كما تفعل الزوجات ، ولكن « بيجماليون » الفنان ينفر منها حين

---

(١) William Schwnk Gilbert : Pygmalion and Galathea (1871)

(٢) واضح فى هذا الموقف الاحتفاظ بالتوازى بين الأسطورة وأحداث القصة ، ذلك أن الفنان يحفل بخلقه أكثر مما يحفل بالمرأة من حيث هى امرأة ، وأن الفتاة أصبحت بمثابة خلق جديد بفضل جهود أستاذنا .

يراها تزاول أعمال البيت ، وتحمل المكنسة فتبعد بعملها عن صورتها المثالية التى سمت بها فى ذهنه حين كانت تمثل الجمال الخالص ، ويثور الفنان على رؤية المرأة فى صورتها الواقعية فيدعو الإله أن يردها تمثالاً عاجياً كما كانت ، ثم ينهال على رأسها بالمكنسة . . وأكبر الظن أن بيجماليون لم يحطم تمثاله لخيبة أمله المزعومة فى المرأة فحسب ، بل انتقاماً كذلك من التمثال الذى حرك بجماله غرائز الحياة فى نفسه ، فجعله يشتهى المرأة ، ويطلب إلى فينوس نفق الحياة فيه [1] . وفى هذه المسرحية كانت شخصية «بيجماليون» تعبيراً عن شخصية الأستاذ توفيق الحكيم فى معارضته الفن بالحياة ، ثم انتصاره للفن . وفى نفور الفنان من المرأة ، لأنها ملهاة عن فنه . وتلك آراء الحكيم فى المرحلة الأولى من حياته ، قبل أن يتطور نحو واقع الحياة الحق ، ويصبح رب أسرة فى واقعه هو [2] .

ومن أغنى هذه النماذج التى صدرت عن الأساطير اليونانية نموذج «برمينيوس» أو الفطن الكيس ، وأصله فى الأساطير اليونانية إله من آلهة النار . وهب الناس النار ، على الرغم من «زيوس» كبير الآلهة ، فأقصى عن مملكة السماء ، وخلفه فيها «هيفستوس» الذى فوض إليه أمر عقابه على جبل القوقاز حيث صلب ، ووكل إلى نسر أن يتغذى من كبده ، حتى إذا نفذت تلك الكبد ، بدل كبداً غيرها ليستمر فى العذاب ، حتى خلصه هيراكليوس إله القوة . ويتحدث عنه هيزيودوس فى قصيدته : «الأعمال والأيام» على أنه الرحيم الذى يرعى الناس ، ويرى فيه أفلاطون فى : بيتاجوراس (فيثاغورس) أنه أب لكل الأجناس البشرية (وفى هذا تقرب شخصيته من آدم أبو البشر فى الديانات السماوية) ولكى يعاقب طريق إيذاء من حماهم من البشر ، أرست الآلهة «بندورا» - ومعناها - «الفاتن كلها» - إلى أخيه «ابيميتيوس» **Epimeteus** أى ذى الرأى المدبر ، فقبل منها علبة أعطتها إياها الآلهة . تحتوى على كل الآفات ! وفتحها فطارت الآفات كلها بين الناس ، فارتاع وأسرع فى اقفالها فبقى فيها شىء واحد هو الأمل ، ليخفف من آلام الإنسان (وشخصية بندورا قريبة من حواء وفتنة الإغراء فى الديانات السماوية) . وقد صارت شخصية بروميتيوس معيناً لا ينضب للشعراء فى رمزها إلى الفكر الإنسانى والتمرد المتيافيريقى والتطلع إلى المعرفة أو الحرية .

---

(١) الأستاذ الدكتور مندور : مسرح توفيق الحكيم ص ٨٣ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٠ - ٦٥ .

وأقدم من عالج الموضوع فى المسرحيات الشاعر اليونانى اسخليوس (٥٢٥ - ٥٥٦ق .م) فى مسرحيته «بروميثيوس فى القيد» و «بروميثيوس الطليق» وفيهما يفخر بروميثيوس بما فعله من خير فى سبيل إسعاد جنس الشر المسكين البائس . ويأبى الخضوع لزويوس ورسله . ومن أشهر من عالجوا الموضوع بعده . جوته فى مسرحيته التى لم تكمل بعنوان : «بروميثيوس» (١٨٧٣م) . وفيها يعد بروميثيوس أباً للبشر ، وهو عنده مثال الشخصية الرومانتيكية فى التمرد الميتافيزيقى والتطلع إلى الحرية وإسعاد البشرية . ثم تناول نفس المسرحية الشاعر الرومانتيكى الإنجليزى «شيلى» ، فى مسرحيته التى ترجمت إلى العربية وعنوانها «بروميثيوس الطليق»[١] . وفيها أصبح بروميثيوس رمزاً لمن يضحى فى سبيل مستقبل الإنسانية البعيد السعيد . وهذا المستقبل ستصل إليه البشرية فى هذه الأرض ، حيث يموت الزمن ، ويعم الخير . وعنده أن كل واحد من الرسل والمصلحين هو بروميثيوس جديد [٢] .

ومن أحدث من تناولوا تصوير شخصية «بروميثيوس» فحوروا فيها تحويراً كبيراً ، أندريه جيد ، فى ملهاته الهجائية : «بروميتيه» فى قيده غير الحكم [٣] . وفيها ترى بروميتيه رجلا عصرياً على منضدة فى قهوة فى باريس ، بجانب «كوكليه» و«داموكليه» : وأحد هذين ضحية لثرى من أرباب المصارف المالية . غامض فى سلوكه وشخصيته ، واسمه «زيوس» . والآخر مدين لزيوس بالجميل . ويتساءلان معاً عن حقيقة زيوس ، فيؤكد خادم القهوة أنه يعرفه ، ويشتركون جميعاً فى سلسلة من الأحداث تتصل بشخصية هذا الثرى الغامض الذى يرى فيه بعض النقاد رمزاً للآلهة . ولكن الجميع يرتاعون حين يهبط نسر على بروميتيه ليتغذى من كبد بناء على دعوته ، فى حين يسر به بروميثيوس ، ويرتاح لتغذيته من كبده . والنسر رمز للضمير الذى يغذيه المرء بالندم . ولكل إنسان نسره . وتغذيه كل امرئ لنسره تزيد من إنسانية المرء ولا تنقص منه شيئاً . فعلى المرء فى سبيل راحة ضميره وتغذيته أن يضحى بحياته إذا لزم الأمر . فرسالة بروميثيوس الحديثة هى التعالى بمكانة الإنسان عن طريق تربية ضميره . ويصغى داموكليه لهذه النصائح ، ويتبعها حرفياً فيموت . ويسخر منه بروميتيه ، ذلك أن على المرء أن يقتل هذا النسر فى الوقت المناسب ،

---

(١) Shelly: Prumethetheus Unbound.

(٢) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ٩٦ - ٩٨ و ١٢٩ .

(٣) A. Gide : Promethée Mal Enchatne

فلايستسلم له إلى حد التخاذل والسلبية والقضاء على الشخصية . وقضية أندرية جيد هى ألا يكون المرء عبداً لقواعد يفقد فيها شخصيته .

هذا ، وفى أدبنا العربى صدى لهذه الشخصية فى الشعر الغنائى ، إذ يتخذه المرحوم أبو القاسم الشابى . فى ديوانه ، أغانى الحياة . رمزاً للشاعر المتعالى بآماله . الصلب الذى لا يلين ، المتطلع إلى فجر الإنسانية فى مستقبلها السعيد ، والمضحى فى سبيل ذلك المستقبل . ومطلع هذه القصيدة إلى عنوانها «من نشيد الجبار» ، أو هكذا غنى بروميتيوس .

سأعيش رغم الداء والأعياء ... كالنسر فوق القمة الشماء

ومنها :

وأقول للقدر الذى لا ينثنى ... عن حرب آمالى بكل بلاء

لا يطفئ اللهب المؤجج فى دمى ... موج الأسى وعواصف الأرزاء

فاصدم فؤادى ما استطعت ، فإنه ... سيكون مثل الصخرة الصماء

لا يعرف الشكوى الذليلة والبكاء ... وضراعة الأطفال والضعفاء

ويعيش كالجبار ، يرنو دائماً ... للفجر ، للفجر الجميل النائى [1]

٣- نماذج مصدرها دينى:

وهى المأخوذة عم الكتب المقدسة وغالباً ما يبعد بها الكتاب أو الشعراء قليلا أو كثيراً من مصادرها . . وطبيعى أنا لا نحفل هنا إلا بالشخصيات العالمية ، أى التى انتقلت من أدب أمه إلى أدب أمة أخرى ، كى تجد طريقها إلى الدراسات المقارنة .

ومنها شخصية «يوسف» وشخصية «زليخا» فى الأدب الفارسى ، كما أخذتا عن القرآن ، ثم عن التوراة وشروحها . وقد صور هاتين الشخصيتين فى الأدب الفارسى شاعران ، هما الفردوسى . المتوفى حوالى عام ١٠٢١م . ثم بلغ بالشخصيتين قمتهما الفنية فى التصوير الأدبى ، الشاعر الفارسى الآخر عبد الرحمن الجامى ، المتوفى ١٤٩٢م وقد بعدت هاتان الشخصيتان قليلا عما نعرفه من القرآن ، بل وضحت صبغتهما الصوفية فى قصة جامى . فيوسف فى هذه القصة يعتقد - كما يعتقد الصوفية - أن التأمل فى الجمال الإنسانى يقود إلى الله ذى الجمال المطلق ، فهو ينصح الأميرة المصرية بازغة ، حين أتت إليه مدلهة بحبه ، قائلا . الجمال فى الخلق انعكاس

(١) وانظر كذلك : الدكتور محمد مندور ، الشعر المصرى بعد شوقى ، الحلقة الثانية ص ٦٨ .

عابر لا يطول بقاؤه ، كنضارة الورد فإذا أردت الخلود فتوجهى إلى أصل الأشياء» . وقد ترهبت الفتاة على الأثر . وزهدت فى خير الدنيا [1] وزليخا ترى فى حلمها - وهى فتاة صغيرة - «يوسف» . قبل أن تعرفه ويبدو لها فى حملها أنه سيكون زوجها المقبل ، ثم تعرفه بعد ذلك وهو أمين مخازن زوجها . وكانت مقيمة على حبها لفتى حلمها . إنها تظل عذراء مع زوجها طوال حياته ، وهذا قريب من الزواج الصوفى[2] الذى عزاه الصوفية كذلك إلى شخصية ليلى فى الأدب الفارسى والتركى [3] وتظل العاطفة قوية لدى زليخا . كما تظل ليوسف نظراته الصوفية ، حتى يسلم بتوله زليخا فى حبه ، وأنها - وقد هرمت وعميت - تقيم فى كوخ من اليراع تستمع إلى وقع سنابك حصان يوسف على الطريق ، فيدعو الله أن يرد لها شبابها وبصرها ، ويستجيب الله له ، ثم لا يلبث بعد زواجه أن يمل نعيم هذه الدنيا ، فيسأل اللّه أن يعجل برحيله إلى دار النعيم ، فتموت زليخا حزناً عقب وفاته .

ومن النماذج التى كان لها حظ كبير فى الأدب فى العصور الحديثة ، شخصية «الشيطان» . وقد ابتعدت هذه الشخصية كثيراً عن مصدرها الدينى ، حين انتقلت إلى ميدان الأدب . وبخاصة على يد الرومانتيكيين . ورائد الرومانتيكيين الأول فى هذا الباب ، هو الشاعر الإنجليزى ملتن (١٦٠٨ - ١٦٧٤) فى «الفردوس المفقود»[4] . والشخصية الأولى فى فردوسه هى الشيطان ، يصور فيه المؤلف النزعة إلى الحرية والاستقلال ، والاعتماد على الحجة ، وقوة شخصية الفرد إزاء القوى التى تفوق قدرته . وكان الشيطان حامل آراء المؤلف فى ذلك كله ، مما جعل الشاعر الإنجليزى وليم بليك (١٧٥٧ - ١٨٢٧) يقول عنه : «الذى جعل ملتن يسترسل - جزئياً فى حديثه عن الشياطين والجحيم أنه كان شاعراً حقاً ، وأنه كان من حزب الشياطين دون أن يدرك»[5] . وقد وضحت سمات «الشيطان» فى أدب الرومانتيكيين جميعاً ، فصوروه فى وصورة المتمرد الذى طرد قهراً من عالم الخير ، فدفعه اليأس إلى الإدمان على الشر .

(١) انظر جامى : يوسف وزليخا فى : كليات جامى ، المخطوطة ٢١ تصوف بدار الكتب المصرية ، ورقة ٨٧ ب -٨٩ أ . وانظر كذلك كتابى : الحياة العاطفية ، ص ٣٩٤ - ٣٩٥ .

(٢) لفكرة الزواج الصوفى ونشأتها فى المجتمعات الإسلامية انظر كتابى السابق ص ١٨٢ .

(٣) انظر الباب الثانى من كتابى السابق ، فى مواضع متفرقة منه .

(٤) John Milton : Paradise Losta (667).

(٥) Albert Camus : L’Homme Révolté, p. 68.

وهو بائس متمرد على بؤسه لا يقر له سبباً . وفيه تتمثل مأساة الخليقة عند الرومانتيكيين . فيجعله «بيرون» يستمع إلى قابيل يقول له «لماذا أنا موجود ؟ ولماذا أنت بائس ؟ ولم كانت كل الموجودات كذلك ؟» (١) . وعند الفريد دى فينى أن الشيطان «لم تبق قدرة الشعور بالشر أو صنيع الخيرات ، بل إنه لايجد متعة فيما يفعل من صنوف الشقاء»(٢) . والرومانتيكيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعتريهم من قلق وشك وضيق بالخليقة . وقد تراءت سمات هذه الشخصية كذلك فى الأدب الرومانتيكى الروسى ، عند ليرمونتوف (١٨١٤ - ١٨٤١) . فى قصيدته الدرامية ذات الطابع الغنائى . وعنوانها : «الشيطان» (١٨٤٠) ، وهو فيها متأثر بالشاعر الإنجليزى «بيرون» (٣) كما تأثر فيها كذلك بالفريد دى فينى فى قطعته الشعرية التى عنوانها : «الوا ، أو أخت الملائكة(٤) ، ويصور «ليمونتوف» الشيطان فى صورة من يضرب على غير هدى فى جبل القوقاز ، معجباً بوحدته وكبريائه وحريته ، ولكنه بائس كل البؤس ، لأنه لا يستطيع أن يحب . فيرى «تمارا» الأميرة الجميلة الفاتنة فى عرسها ، تنتظر وصول خطيبها وحبيبها ، فيتطلع إلى حبها ، ويتوصل إلى قتل حبيبها . وحين تهجر منزلها يائسة إلى الدير ، يحاول الشيطان إغراءها لتقع فى حبه ، ويناجيها بعبارات حبه الساحرة . ثم يطبع عليها قبلة قاتلة تسلم على أثرها الروح . وينصرف الشيطان يائساً حزيناً لا ينفك عن كبريائه واعتزازه بحريته وسلطانه العظيم ، ولكنه يظل بدون أمل وبدون حب ، ينثر بذور الشر فى العالم دون أن يجد فى ذلك لذة أو متعة (٥) .

والشيطان عند «فكتور هوجو» يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة من الله ، وينحصر كل عذابه فى حبه لمن يبغضه ، وفى أن الله - وهو النور والحب - يفيض نوره على كل المخلوقات خيراً ورحمة ونوراً . وهو يحسد بنى آدم ، لأن فى عيونهم الأمل وفى قلوبهم الحب ، ولكن ما يسببه الشيطان من صراع بين الخير والشر هو أساس ما يظفر به

---

(١) Byron : Cain I, 1. 2.

(٢) A. de Vigay : Eloa Chant I.

(٣) فى آرائه العامة الروماتيكية ، وفى تصويره للشيطان ، ثم بمسرحيته : السماء والأرض Heaven and Earth التى نشرت عام ١٨٢٤ .

(٤) انظر Charles Corbet : La Littérature Russe. Peris 1951, pp. 62-63,

وقد لخصنا قطعة ألفريد دى فينى المذكورة وعلقنا عليها فى كتابنا : الرومانتيكية : ص ١٢٤-١٢٥ .

(٥) انظر أيضاً . M Hoffmann : de la Littératurc Ruse, pp. 401 - 403.

الإنسان من حرية وفوز ، حتى ينتصر - فى الزمن البعيد - للخير انتصاراً تاماً . ويظل النهار لا ليل له . فيحمى ما فى الشيطان من شر . ويسامحه الله ليبعث من جديد ملكاً سماوياً [١] .

ويتجلى تأثير الرومانتيكيين العام - فى حديثهم عن الشيطان وتصويره بالسمات التى ذكرنا - فى قصيدة الأستاذ العقاد التى عنوانها «ترجمة شيطان» ، «وهى قصة شيطان ناشىء سئم حياة الشياطين ، وتاب من صناعة الإغواء ، لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والظالمين عنده . فقبل الله هذه التوبة وأدخله الجنة . . . غير أنه ما عتم أن سئم عيشة النعيم ، ومل العبادة والتسبيح ، وتطلع إلى مقام الإلهية . . . فجهر بالعصيان فى الجنة ، فمسخه الله حجراً ، فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون» . وفى ثنايا هذه القصيدة الطويلة يبث الأستاذ العقاد خواطره الفلسفية . ويسوق كثيراً منها على لسان الشيطان ، كما يفعل الرومانتيكيون [٢] .

ومثل آخر لهذه الشخصيات يتمثل فى «قابيل» أول قاتل على وجه الأرض ، ومثال الساخط المتمرد ، الضائق الذرع بما لا يعرف له كنهاً من مسائل الخير والشر ووجود الخلق . وهو كذلك فى أدب الرومانتيكيين ، كما فى مسرحية بيرون التى عنوانها «قابيل» [٣] . وقد تأثر به الشاعر الفرنسى البرناسى : «لو كنت ذى ليل»[٤] ، ثم الشاعر الرمزى بودلير[٥] . وقد عبروا به عن مظاهر حيرة الإنسان وثورته على ما يراه ظلماً . وتمرده ليتافيزيقى . وضلاله فى سبل لا يهتدى فيها تفكيره ، فى حين هو مسوق إلى السير فيها . ثم عن بئسه حين يتخذ عقله وحده رائداً له .

٤ - نماذج مصدرها أساطير شعبية:

والأدب المقارن لا يعالجها إلا إذا أصبحت عالمية ، فتناولها كبار الكتاب فى مختلف الآداب ، وإلا فإن الأدب المقارن لن يتخلى عنها للباحثين فى الأدب الشعبى والتقاليد الشعبية ، فشخصية «جحا» لم ترق عندنا إلى مرتبة أدبية عالمية . فى حين صارت

---

(١) مسرحية نهاية الشيطان ، لفيكتور ، هوجو ، باريس ١٨٨٦ ص ٢٦٢ - ٢٦٨ ، ٣٣٥ - ٣٤١ .

(٢) راجع ديوان الأستاذ العقاد ، جـ ٤ ص ٢٣٨ .

(٣) Byron, Cain (1821).

(٤) القصيدة الطويلة فى أول ديوانه : Le conte de Lisle : Poemcs Barbares, 1942. pp. 1-21.

(٥) انظر : Ch. Baudelaire : oeuvres, éd. de la Pléiade, Adel et Catn, p. 136.

كذلك شخصية شهرزاد . وهذه الشخصية الأخيرة مصدرها الأول قصص ألف ليلة وليلة الفارسية الأصل . بعد أن اصطبغت بالصبغة المصرية ، وقد انتقلت شهرزاد إلى الآداب الأوروبية صورة لمن يهتدى إلى الحقيقة ويهدى إليها عن طريق القلب والعاطفة [1] .

وكانت القصص التى حكتها شهر زاد - عند الأوروبيين - ترمز كذلك إلى هذه القضية الكبرى الرومانتيكية فى نصرة القلب والعاطفة على التفكير المجرد ، فمثلا قصة : علاء الدين والمصباح السحرى[2] كان فيها نور الدين مثال المفكر الذى لا يصل إلى الحقيقة لأنه يريد الاهتداء إليها بعقله ، فى حين يهتدى إليها علاء الدين بسذاجته وطهره ورقة عاطفته ، وصار المصباح السحرى رمزاً للعبقرية التى يصل بها المرء إلى كنوز المعرفة والسعادة عن طريق القلب والهداية العاطفية والإلمام .

وأثر ذلك الإدراك الرومانتيكى لهذه الشخصية واضح فى مسرحية « شهر زاد » للأستاذ توفيق الحكيم ، وفى قصة « القصر المسحور » للأستاذين الدكتور طه حسين والأستاذ توفيق الحكيم معاً ، وقصة « أحلام شهر زاد » للأستاذ الدكتور طه حسين ، وفى هذا كله تقرب شخصية شهر زاد الرومانتيكية من شخصية مرجريت وهيلين فى مسرحيتى جوته اللتين عنوانهما فاوست ، كما تقرب شخصية شهريار فى مسرحية الأستاذ توفيق الحكيم من شخصية فاوست فى مسرحيتى جوته السابقتين اللتين عنوانهما «فاوست»[3] .

والأصل فى شخصية « فاوست » أسطورة شعبية ألمانية ، موجزها أن عالماً كيمائياً يسمى «فاوست» ولد فى أواخر القرن الخامس عشر ، وكان سكيراً كسولا حياته غامضة عجيبة ، وعلى الرغم من وجوده تاريخياً ، فقد حاكت الأساطير الشعبية حوله كثيراً من الأقاصيص ، فزعمت أنه كانت له صلة قرابة بالشياطين ، وأنه كان ساحراً ، وله قدرة على مخاطبة الموتى ، وقد وقع بدمه عقداً مع الشيطان ، عاهده فيه أن يطيعه ، على أن يرجع له الشيطان شبابه ، وقد كانت حياته الغامضة العجيبة ، وموته المبكر (عام ١٥٣٩ ، أو عام ١٥٤٣) من العوامل فى ميلاد هذه الأساطير ، وتحكى بعض هذه الأساطير أن « فاوست » مات طريداً من رحمة الله عقاباً له (وهى

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٨١ .

(٢) عنوان مسرحية للكاتب الدانمركى أهلنشلاجر (١٨٠٥) وموضوع مسرحيات غنائية كثير فى مختلف الآداب الأوروبية .

(٣) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٠ - ٢٥٢ .

الأسطورة التى أخذ بها الشاعر الإنجليزى «مارلو» ، المعاصر لشكسبير فى مأساته التى صدرت عام ١٦٠٤ ، وفيها يبث فى الأسطورة معانى إنسانية عميقة) - فى حين تحكى أساطير أخرى أنه إنما باع نفسه للشيطان ليرضى نفسه فى معرفة الحقائق ، وأنه عصى الشيطان بعد ذلك فغفر له ، واهتدى إلى الحقيقة . وهذه هى فكرة جوته فى مسرحيتيه السابقتين ، وصارت الشخصية عالمية بفضل جوته ، وأصبحت قالباً لتصوير الأفكار الفلسفية والمعانى الإنسانية فى الأدب[١] . ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك بول فاليرى ، ثم توماس مان .

هذا ، ولأسطورة « فاوست » نظير فى أسطورة شرقية بطلها يسمى « تيوفيل » الذى وقع عقداً مع الشيطان ليعيده إلى رتبة كنسية كان قد فصل منها ، ولكنه لا يلبث أن يندم ، ويصلى أربعين يوماً وليلة ، فتقبل توبته ، ويعترف بذنبه أمام الناس ، ويموت على الأثر ، وهذه الأسطورة رويت عن رجال كنيسة فى آسيا الصغرى ، ونظم فيها كثير من شعراء العصور الوسطى[٢] . من أشهرهم الشاعر الفرنسى «روتبوف»[٣] ، وفى القرن الثالث عشر الميلادى ، ولكن هذه الأسطورة الأخيرة لم ترتق إلى المكانة العالمية فى الأدب .

وقديماً ارتقى الفردوس بشخصية « رستم » إلى المكانة الأدبية فى الشاهنامة ، فقد صوره مخلصاً لوطنه ، لا تستهويه المطامع ، له من آيات بطولته ما سار به مثلا بين معاصريه ، ثم يسوقه القدر أخيراً إلى أن يلقى ابنه « سهرب » على غير علم منه فى مبارزة حربية بينهما ، وقد صور الفردوسى هذه المبارزة تصويراً رائعاً . وضمنها حكماً خالداً فى القدر ومأساة الوجود[٤] ، وقد أخذ عنه نفس الموضوع الشاعر الإنجليزى «ماتيو أرنولد » (١٨٢٢ - ١٨٨٨) ، ثم بطبعه الحزين الذى حبب إليه معالجة المآسى الإنسانية ، فى تشاؤم لا يبلغ حد اليأس[٥] .

ومن أعظم الشخصيات التى لقيت حظاً فريداً فى الأدب شخصية «دون جوان » وقد مثلت اتجاهات مختلفة من حب طائش ، إلى انصراف إلى متع الحياة إلى قلق

---

(١) انظر هذا الكتاب ، الموضع السابق .

(٢) انظر : J.P. Bayard : histoire des Légendes . pp. 37 - 45 .

(٣) انظر : Rutbeuf : Miracled de Théophile . dans : A . Pamphilet Jeux et Paptience du Moyen - Age . pp. 137 - 156 .

(٤) راجع الشاهنامة الفردوسى ، طبعة Mohle ، جـ ٢ وبخاصة صفحات ١١٥ - ١١٧ ، ١١٦ - ١٧٠ .

(٥)انظر : Mathieu Arnold : Poetical workes , Oxford . 1958 . pp. 61 - 87 and th préface .

وتمرد ميتافيزيقى إلى هجاء اجتماعى ، ويطول بنا المقام لو فصلنا القول فى ذلك ، بل يضيق نطاق هذا الكتاب عن سرد كل المسرحيات والقصص والأشعار التى كتبت عنه فى مختلف الآداب الأوروبية .

وقد اختلف الباحثون فى أصل البلد الذى نشأت فيه أسطورته : أكانت فى البرتغال أم فى ألمانيا أم فى إيطاليا أم فى أسبانيا ، وأقدم مسرحية تحدثت عنه فأدخلته فى نطاق الأدب هى المسرحية المعزوة إلى ترسودى مولينا (١٥٨٤ - ١٦٤٨) وعنوانها «ساحر أشبيلية» أو «مأدبة بطرس»[١] وقد سار وراءه جمع من كتاب أوروبا وشعرائها يضيق النطاق عن ذكرهم[٢] نذكر من بينهم موليير Molière وبودلير Baudelaire من الفرنسيين ، وبيرون Byron من الإنجليز وجولدونى Goldoni من الإيطاليين ، وموزار Mozart وهوفمان Haffmanu من الألمان .

وقد رمى الكاتب الأسبانى إلى معان عامة فى مسرحيته ، منها أنه جعل دون جوان رمز المستهتر الذى لا هم لا إلا مغازلة النساء ليفتنهن ، ثم لا يلبث أن يهجرهن حين يقعن فى حبائله .

وقد كان دون جوان شقيا ، ويرجع شقاؤه إلى أنه قد جمع كثيراً من الصفات التى يحسد عليها بوصفه رجلا ، وبها اندفع فى طريق الشهوات ، ولكنه كان يحتقر هذه الشهوات ، ولا يجد سعادته فى الانغماس فيها ، فهو حائر لا يقر على قرار ، ولا يرضى عن شىء . وهو لذلك من المتمردين على السماء ، غير راض عن حظه وعن حظ الإنسان فى الدنيا عامة ، ويقامر بحياته فى مغامراته ، ولكن العقاب الإلهى يتابعه - فلا يزال ينتقل من خطر إلى خطر حتى يسلمه ذلك إلى الموت [٣] .

وأما موليير Molière فيصور دون جوان خداعاً للنساء ، ولكنه مع ذلك يحب الخير ويتصدق على الناس بالرغم من سخريته من المجتمع وأما جولدونى Goldoni فإن بطله داعر مستهتر لا يقيم للأخلاق وزناً ، ويرقى بيرون Byron بقيمة ذلك البطل ويجعله حامل فلسفته ، فهو ضد رياء المجتمع وتقاليده الظالمة ، وداعية إلى الحب الحر الطليق ،

---

(١) Tirso de Molina : El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra .

(٢) راجع : Laffont-Bompiani : Diccionnaire des oeuvres , II . pp. 84 - 88 .

وكذا Diccionario de Literatura Espanola . Art : Don Juan .

(٣) راجع المرجع السابق .

ذلك الحب الذى يصبغ عليه «بيرون» صبغة التقديس ، وبهذا يكون بطله رمزاً لمن يطرده المجتمع من حظيرته ، فهو ضحية التقاليد والمتمرد عليها المنتقم منها [(١)] .

وفى القرن التاسع عشر أخذ نفس الموضوع معانى أخرى كثيرة ، منها معنى التائب الذى يلاحقه عذاب الضمير كما عن «بودلير» ، ومنها الضعيف بعد قدرة ، المعذب فى علاقاته مع الشبان من أولاده وإخوته لتنافسه معهم فى صلاته بالنساء [(٢)] .

وهكذا تطور الموضوع تبعاً لاتجاهات الكتاب الذين عالجوه وتبعاً لفلسفتهم فى الحياة ، وميولهم الخلقية ، والنزعات السائدة فى عصرهم ، ويسهل تأويل هذه الشخصيات المأخوذة من أساطير شعبية ، فتبعد كثيراً عن معانيها الأصلية كما وردت فى تقاليد الأمم التى نشأت فيها ، وكما أرادها أوائل من عالجوها فى أعمالهم الأدبية وذلك أن الحقائق التاريخية فيها ضئيلة إذا قيست بالشخصيات التاريخية .

٥ـ الشخصيات التاريخية :

وذلك حين تدخل نطاق الأدب على يد عباقرته ، فتصبح قوالب أفكار عامة اجتماعية وفلسفية ، وتكتسب طابعاً أسطورياً ، فتتسع للتعبير عن فلسفات مختلفة ، وتكون منفذ لتيارات عالمية فنية وفكرية .

ونشير هنا إلى شخصية ليلى وشخصية المجنون فى الأدبين العربى والفارسى وقد عالجناهما فى كتاب على حدة نحيل إليه القارىء [(٣)] .

ومن الشخصيات التاريخية التى لقيت حظاً فريداً فى الأدب ، شخصية كليوباترا ، فقد اهتم بها الكتاب والشعراء منذ العصور القديمة ، وجعلوا منها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم ، وذلك أنها عاشت فى فترة تاريخية خطيرة ، وكان صراعها مع أكتافيوس متعاونة مع أنطونيوس ممثلا لصراع حاسم ، فكلا الفريقين لو انتصر لساد العالم . فكان هذا فى الواقع صراعاً بين الشرق والغرب ، ولعبت كليوباترا دوراً كبيراً فى هذا الصراع بجمالها الذى أوقع فى حبها القائد الرومانى ، والحب عاطفة فردية هينة فى أصلها ، ولكنها تمخضت فى شخصية كليوباترا عن نتائج خطيرة وطنية وعالمية . ويعبر باسكال الفرنسى عن هذا المعنى بقوله : « لو كان أنف كليوباترا أصغر

---

(١) راجع Guxard : La Littérature Comparée . p . 52 .

(٢) راجع Otto Rank : Don Juan. pp. 101 . 269 - 278 .

(٣) هو كتابنا الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .

مما كان لتغير وجه الأرض كله[1] . وفى ذلك كله تهيأت تلك الشخصية ـ بمعانيها العاطفية ، ونتائج أعمالها التاريخية ـ للدخول فى الأدب . فكانت كليوباترا ممثلة للقوة وسحر الإغراء . والخدعة ، والإغراق فى الملذات ، والكبرياء ، وحب السيطرة ، والاعتداد بالنفس ، وبراعة الحيلة ، وأول مسرحية فرنسية فى عصر النهضة كان موضوعها «كليوباترا» ألفها الشاعر جودل (١٥٣٢ - ١٥٧٣) وعنوانها «كليوباترا» الأسيرة **Cléopatre Captive** ، وبعده ألف صموئيل دانيل الإنجليزى مسرحيته «كليوباترا» (١٥٩٤) وقد صارت الشخصية عالمية فى الأدب بعد أن تناولها شكسبير فى مسرحيته أنطوان وكليوباترا[2] . ومن أشهر من تناولوا هذه الشخصية فى الأدب الإنجليزى ـ بعد ذلك ـ جون دريدن ، فى مأساته كل شيء فى سبيل الحب أو العالم المفقود[3] ثم برناردشو (١٨٥٦ - ١٩٥٠) فى ملهاته «القيصر وكليوباترا»[4] ، مثلت عام ١٨٩٩ ، ثم نشرت عام ١٩١٢ ، وفيها يصور حب كليوباترا فى صغرها ليوليوس قيصر ، وهو الحب الذى انتصرت به على أخيها ، بمناصرة يوليوس قيصر لها فاستولت على عرش مصر .

ومن أشهر المسرحيات الفرنسية ـ فى الموضوع كذلك ـ مسرحية لاشابل **La Chapelle** وعنوانها «موت كليوباترا» (١٦٠٨) ثم مسرحية « كليوباترا » التى ألفها « مار مونتل » عام ١٧٥٠ ، ومسرحية أخرى بنفس العنوان للإسكندر سوميه **A . Sommet** مثلت على مسرح الأديون هـــام ١٨٢٤ ، ثم مسرحية : « كليوباترا » للسيدة جيرادون **Mme . de Gerardin** (١٨٤٧) .

وأكثر من صوروا هذه الشخصية فى تلك الآداب كانوا يرون فى «كليوباترا» صورة للعقلية الشرقية فى نظرهم ، وفى ميلها إلى لذة العيش ومتاعه ، والانتصار بالخديعة لا بالجهد ، وسلوك سبيل المكر والحيلة ، وطالما هاجموا الشرق فيها ، وهاجموا مصر فى القديم .

وقد أراد «شوقى» أن يرد عليهم بالدفاع عن «كليوباترا» فى مسرحيته «مصرع كليوباترا» ، لا بوصفها ملكة ، بل بوصفها مصرية شرقية ، فقد قدمها فى صورة المخلصة لوطنها وتؤثره على حبيبها وتحيا وتموت لمجد مصر ، وتأبى أن تسأم الذل . ولسنا

---

(١) Pascal : Pensée , éd . annotée par E. Havet, Paris, I, p . 84 .

(٢) W. Shakespeare ; Antony and Cleopatre (1606 - 1607).

(٣) John Dryden : All for love or the World well Lost , 1678 .

(٤) B . Shaw ; Ceasar and Cleopatra , (1912) .

بصدد شرح ذلك فى مسرحية شوقى ، ولا بسبيل بيان إلى أى حد نجح فى تصويره شخصيتها فنياً ، ولكننا نقرر أنه أسهم بعمله فى موضوع عولج قبله ، وأراد أن يقاوم آراء كتاب الغرب فيه[1] .

وأخيراً نذكر شخصية أول فيلسوفة مصرية : **هيباتيا** ، وهى التى شغلت الآداب الأوروبية فى عصور مختلفة .

وقد عاشت **هيباتيا** فى القرن الرابع الميلادى فى مدينة الإسكندرية ، وهى أغريقية الأصل ، مصرية الميلاد والمنشأ ، وكانت رئيسة جامعة الإسكندرية القديمة ، ومثال الكمال فى جمالها وعلمها وخلقها ، حتى ليقول عنها الفيلسوف «ديدرو» **Diderot** « إن الطبيعة لم تهب إنساناً من العقل والحكمة والخلق ما وهبته لتلك الفتاة . . » .

وكانت موضع التقديس والإجلال من تلاميذها ، والاحترام والتقدير من العقلاء من أعدائها ، ولكنها كرست جهودها للدعاية للفلسفة اليونانية ، وترجيحها على المسيحية ، وكان ذلك سبباً فى اغتيالها على أشنع صورة ، بيد المسيحيين من أبناء الإسكندرية ، وبرضا القديس سيريل ، بطريرك المدينة فى ذلك الوقت . وكان اغتيالها فاتحة عهد جديد انتصرت فيه المسيحية ، وزالت فيه دولة جامعة الإسكندرية ، وزال سلطان الفلسفة اليونانية .

وكان موضوع هيباتيا منذ القديم مثار الاهتمام لدى المفكرين والمؤرخين ورجال الدين ، ولكنه دخل ميدان الأدب للبحث منذ القرن الثامن عشر على يد ديدرو **Didrot** وفولتير **Voltaire** فى فرنسا ، وتولاند **Toland** فى إنجلترا ، ومنذ ذلك الوقت أصبح الموضوع أدبياً تسابق فيه كثير من الشعراء والكتاب ومؤلفى القصص والمسرحيات .

وقد ظفرت هيباتيا بتلك الحظوة لدى الأدباء على اختلاف نزعاتهم ، لما كانت عليه من كمال الخلق ، ولمصيرها البشع على يد المسيحيين ، ثم لعصرها الذى عاشت فيه ، ذلك العصر الحافل بالمتناقضات ، وبصور جمة للكفاح . فإلى جانب جامعة الإسكندرية مأوى الأرستقراطية الفكرية التى كانت توفق بين الأساطير اليونانية وبين أرقى نظريات الفلسفة المجردة ، نرى سلطان العقيدة مسيطراً على نفوس الجماهير ، وإلى جانب العقلية الحرة السمحة لأبناء تلك الجامعة ، تطغى روح التعصب الأعمى على الدهماء وفى ذلك المجتمع كان

---

(١) انظر أيضاً من هذا الكتاب ص ١٦ - ١٧ .

التكالب على الشهوات من الأغنياء يقوم جنباً إلى جنب مع الزهد والعزوف عن الدنيا عند الرهبان الذين كانوا يعمرون صحارى وادى النيل فى أوائل عصور الرهبنة وكان الفقر المدقع يجاور ثراء القصور الفاحش .

هذه الأسباب مجتمعة شغلت هيباتيا وعاصرها المفكرين والأدباء حتى القرن العشرين[١] .

وقد اختلفت ميول هؤلاء الكتاب فى معالجة الموضوع ، تبعاً لاختلاف طبائع الشعوب التى ينتمون إليها ، ثم استجابة منهم لنزعاتهم وميولهم الخاصة [٢] .

فمنهم من حمل[٣] على رجال المسيحية دون أن يحمل على المسيحية نفسها ، بل فضلها على الفلسفة الهلينية ، وصور للصراع بين الدين والفكر والفقراء والأغنياء ، متخذاً لنفسه وجهة نظر عملية ، جاعلاً للخلق المكان الأول من تفكيره .

ونحا أكثر الكتاب غير هذا المنحنى ، فأثاروا مشكلات الدين وصراعه مع الفلسفة والعقل ، وانتصروا للفلسفة اليونانية والهندية ضد المسيحية ، ومنهم من وقف موقف الحائر[٤] المتردد بين ما يتنازع العقل البشرى من تيارات وأفكار ، فتساءلوا - فى صدق وإخلاص - عن مصير البشرية ، بعد أن ضل جهدهم فى التفكير ، وهناك صفحات من أقوى ما كتب فى الآداب العالمية ألفت فى موضوع هيباتيا ، وبمناسبة إثارة هذه المعضلات الفكرية فيه .

وقد رمى هؤلاء الكتاب جميعاً على اختلاف ميولهم ونزعاتهم إلى غاية واحدة هى البحث عن طريق تحرير الإنسانية وسعادتها ، ونشر العدالة بين جميع أفرادها ، مما تهدف له دائماً ولا تصل إليه .

---

(١)لم أرد أن أثقل على القراء بتعداد أسماء الكتاب والشعراء الذين تناولوا الموضوع ، ولا يتسع المجال طبعاً لتحليل أفكارهم ونقد مؤلفاتهم وبيان مصادرهم ، وشرح تيارات التأثير والتأثر بينهم . . وقد قمت بكل ذلك فى رسالتى الثانية التى قدمتها للسوربون وموضوعها : هيباتيا فى الأدبين : الفرنسى والإنجليزى .

(٢) قد شرحت فى رسالتى السابقة - على ضوء موضوع هيباتيا - الاختلاف بين طبيعة الشعبين الإنجليزى والفرنسى فى أدبهما .

(٣) مثل كنجلى Ch . Kingsley الإنجليزى فى قصته الضخمة المسماة هيباتيا Hipatia .

(٤) من هؤلاء الفيلسوف والكاتب الفرنسى لويس مينار Louis Ménard .

هذا . . وبعد أن بينا أنواع هذه الشخصيات علينا أن نختم موضوعنا ببيان **منهج الأدب المقارن فى دراستها:**

وكما يتضح من الأمثلة التى ذكرناها فى دراسة مختلف الشخصيات ، قد تتعدد نواحى المعنى الأدبى للشخصية على يد مختلف الكتاب ، بل قد تتضاد هذه المعانى وتتضارب ، تبعاً لتأويلات المؤلفين واتجاهاتهم وغاياتهم فيما يكتبون ، ولتعدد معانى كل من هذه الشخصيات قد تبدو وحدة البحث مبتورة أمام من يتعرضون لمعالجة هذه الموضوعات . ذلك أن هيباتيا فى قصة كنجسلى **Ch . Kingsley** ، مثلا غيرها فى مقالات فولتير **Voltaire** وديدرو **Diderot** أو فى قصة موريس ماجر **M. Magre**[1] . والتشابه ضئيل بين دون جوان فى مسرحية موليير **Molière** ودون جوان فى مسرحية بيرون **Byron** . ولهذا يجب أن يهتم الباحث بالصلة التاريخية بين مختلف الكتاب ، وبعلاقة التأثير والتأثر بين الأدبين ، ثم يجب ألا يغفل المعنى الرمزى للشخصية التى يعالجها ، وقد يكون هذا المعنى الرمزى فلسفياً أو اجتماعياً أو دينياً . . ولكنه فى كل الأحوال لب الموضوع ، وروح الشخصية التى أحياها الكاتب بقلمه .

والذى لا مندوحة عنه هو أن الموضوع يجب أن يبحث أولا فى أصله ونشأته ـ وبخاصة إذا كان تاريخياً ـ وأن يوقف على الأسباب التى دفعت به فى طريق الأدب ، ثم يبحث عن ناحية اتساعه وانتشاره فى مختلف الآداب ، ثم من ناحية تطوره وتسلسله فى مختلف العصور .

وينبغى فى بيان مختلف التأويلات لنفس الموضوع ألا تهمل الإشارة إلى الموضوعات الأخرى التى تشبه ذلك الموضوع أو تتفق ومعناه الرمزى ، فمثلا حين نعالج موضوع هيباتيا لا يصح أن نغفل عن موضوع بروميتيه **Promethée** ولا موضوع جوليان **Julien** . . وحين نبحث فى شخصية فاوست **Faust** يجب أن لا ننسى شخصية مانفرد **Manfred** عند بيرون ، ولا مسرحية الكأس والشفاه **là Coupe et les Lévres** لالفريد دى موسيه **de Musset** وبهذا كله تتحقق الوحدة التى تجمع بين أطراف البحث المختلفة ، وتثير الجوانب الأدبية والاجتماعية والنفسية فى الدراسة ، ويعود ذلك على الأدب وتاريخه بخير الفوائد .

---

(١) اسم قصته : « الفتاة برسيلا فى الإسكندرية » Prescilla d'Alexandrie (1952) :

وقد لا تتأثر الموضوعات المتشابهة كثيراً بعضها ببعض ، ولكنها تنبعث معاً عن حركة فكرية واحدة ، وذلك كالحركة الأفلاطونية الحديثة ، والتشبع للثقافة الهلينية فى القرن التاسع عشر فى أوروبا ، وما نتج عن ذلك من وجهة فكر عامة ضد المسيحية ، ظهر أثرها فى الأدب ، وفى تناول الموضوعات التى تخدم تلك الحركة ، كموضوع هيباتيا ، وموضوع فاوست ، وموضوع جوليان .

ولا تخفى أهمية البحث فى هذا القسم من الأدب المقارن ، فإلى كشفه عن اختلاف نواحى الكتاب النفسية والاجتماعية والفلسفية فى معالجتهم لموضوع واحد وأمام تيار فكرى واحد ، وإلى الخدمات التى يؤديها إلى التاريخ الأدبى بتوضيحه الصلات التى أثر بها الكتاب بعضهم فى بعض - يرينا بوضوح التيارات الفكرية التى تتحكم فى العصور المختلفة ، ويكشف عن ناحية هامة من نواحى النشاط العقلى للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه مرآة الشخصيات القدامى من التاريخ أو فى مرآة شخصيات أسطورية ، بعد أن يسبغ عليهم من نفسه ، وينفخ فيهم من روحه ، ويقربهم بذلك إلى نفوسنا ، فهو فى الواقع يحييهم ، ولكنه يحيا بهم .

وقد كانت دراسة الشخصيات أول دراسات نشأت فى الأدب المقارن والبحوث فيها مستفيضة فيما يخص الآداب الأوروبية ، ولكنها تبدأ بعد فى الأدب العربى ، على أنها فيه ذات أهمية خاصة ، فى فتح ميادين جديدة تصل ثقافتنا بالآداب العالمية .

الفصل الرابع

تأثير كتاب أدب من الآداب فى الآداب الأخرى

هنا ننتقل إلى ميدان آخر من ميادين الأدب المقارن ، هو ميدان المؤلفين وتأثيرهم على كتاب أو على بيئة أو جنس من البيئات والأجناس الأدبية فى بلد آخر ، سواء أكان التأثير لكاتب واحد أو لمجموعة من الكتاب ، وهذا المجال هو أقرب مجالات البحث إلى روح الأدب عامة ، ذلك أننا كلما تناولنا فى بحوثنا الكتاب وخصائصهم فى إنتاجهم كنا فى ميدان الأدب وفى مواطنه الصحيحة ، على حين نكون أقرب إلى ميدان الأفكار العامة أو الفلسفة منا إلى ميدان الأدب المحض ، إذا رمينا إلى دراسة المعانى المجردة والكليات والأجناس الأدبية المتنوعة ، ويكفى لتوضيح ذلك أن نذكر أن للكتاب فردية يتميزون بها بعضهم عن بعض ، مهما انضموا تحت لواء أدبى واحد ، وهذه الخصائص تجعل القواعد العامة الأدبية من باب التقريب والتنظير ، لا من باب التحديد العلمى المعزز بالنصوص التى هى مادة الأدب وروحه . ولذا يجب ألا يغيب عن الذهن فى الدراسات الأدبية أنه لابد من الرجوع إلى النصوص ومقارنتها ، بعد تحليلها تحليلا وافياً ، حتى لا تصبح الدراسات غامضة عامة ، تحيد عن الدقة العلمية ، فتفقد معناها ، فإذا أخذنا مثلا فى الأدب الفرنسى فينى **A . de Vigny** وهوجو **V. hugo** ، وموسيه **A. de Musset** من المدرسة الرومانتيكية ، فما أبعد الفرق بينهم بالرغم من انتمائهم جميعاً إلى مدرسة أدبية واحدة ، فعند فينى تشاؤم عميق ، وسخرية مرة من روح الدهماء ، وكبرياء الاستهتار أمام المآسى الاجتماعية ، وله تفكير فلسفى لا يلتزم حدوداً ، وأما هوجو فينبض حساسية ورقة ، ويؤمن على طريقته بالدين ، ويدعو إليه فى حدود فلسفته ، وأما موسيه فيقف بين بين ، فيبدو مرهف الحس رقيق الشعور فى تشاؤم غير عميق وإلحاد غير معقد النواحى .

فإذا ما انتقلنا إلى ميدان الأدب المقارن وجدنا البون كذلك شاسعاً بين هؤلاء جميعاً وبين بيرون **Byron** ـ وهو من نفس المدرسة ـ فى دعوته للحرية الفكرية ، وفى سخريته المرة بالعادات والتقاليد ، وفى استيحائه للشرق موطناً للذات وللأسرار العميقة .

فمن الخطأ : إذاً ، فى الدراسات الأدبية أن نبعد لحظة عن دراسة النصوص وعن دراسة الكتاب ، حتى حين تريد أن تستنتج قواعد عامة تخص الأجناس الأدبية والتيارات الفكرية مثلا ، ولهذا كان الباب الذى نحن بصدده وهو تأثير كاتب فى كاتب أو فى مجموعة من الكتاب ، أدخل فى معنى الأدب عامة .

ومنهج الأدب المقارن فى هذا الفرع منه ما يتعلق بالبحوث التمهيدية العامة ومنه ما يتعلق بحالات الكتاب أو الآداب المؤثرة ، ومنه ما يتعلق بحالات الكتاب أو الآداب المتأثرة ، ونوجز القول فى كل منها :

١ ـ **ونقطة البدء** فى البحث هى أن يؤخذ **كاتب ما أو جماعة من الكتاب** أو أدب أمة بأسره كمركز إشعاع للتأثير **Transmetteur** ثم يبحث عن صلتهم بكاتب أو بمذهب أدبى أو بأدب أمة بأسرها كمركز إنعكاس للتأثير **recepteur** وقد لا يستغنى عن اعتبار كتاب آخرين وسطاء بين المجال الأول المؤثر والمجال الثانى المتأثر ، وهؤلاء الوسطاء يلعبون دوراً هاماً فى التأثير والتمهيد له بأفكارهم ونقدهم وأحياناً بذات أنفسهم .

وأول ما يلفت نظر الباحث ويدفعه إلى استطلاع معالم الصلات الأدبية هو التشابه فى النصوص لكاتبين أو لعدة من الكتاب فى آداب مختلفة تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب ، ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديدها ، ويبحث أولاً فى تاريخ تأليف نصين ، لمعرفة إمكانية التبادل الزمنى بين المجالين ، وقد يغنى عن كل ذلك نص واضح من المؤلف يعترف فيه أنه حاكى أو تأثر أو أعجب بأفكار الكاتب الأجنبى ويكون هذا الاعتراف مفتاح البحث المثمر الأكيد .

وإذا لم يكن هناك نص صريح نستدل به على التأثر الأدبى ، وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لإثبات الصلات التاريخية بين الأدباء ، فقد يكون التشابه بين النصين خادعاً ، فيظن أنه وليد التأثر الأدبى ، وما هو فى الواقع إلا نتيجة لملابسات متشابهة أوحت بنفس المعانى للكاتبين بدون قيام صلة أدبية بينهما ، أو وليد حركة فكرية أو اجتماعية عامة بها اتحد اتجاه الكاتبين ، بل قد يكون التشابه الأدبى نتيجة مصادفة ، أو من المواضع المشتركة بين القرائح الإنسانية ، وقد يكون من المهم تمييز الأسباب المختلفة التى أدت إلى التشابه بين الكتاب فى الآداب المختلفة ، غير أن الوقوف عند مجرد التشابه دون أن تكون هناك صلة تاريخية ليست له أهمية فى الدراسات المقارنة [١] .

---

(١) راجع P. V. Tieghem : LaLitt . Comp . p. 130 .

وبعد التأكد من قيام الصلات التاريخية بين الأدبين ، يجب أن يمهد الباحث لدراسة مظاهرها التفصيلية ببحوث عامة تسبق التفاصيل المستفادة من النصوص ، وموضوع هذه البحوث هو بيان العوامل التى أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبين أو بين الكتاب أو بين الآداب ، بحيث تحققت بفضلها تلك القرابة الأدبية ، وذلك اللقاح الفكرى ، ولا تنشأ فى العادة صلات قوية بين الآداب إلا إذا سبقتها صلات سياسية أو اجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب .

وأمامنا مثل واضح للصلات ذات الآثار البعيدة بين الأدبين : الإيرانى والعربى ، بعد الفتح الإسلامى . فقد كان الغزو العربى فاتحة تنافس بين الشعبين لعبت فيه العناصر الفارسية دورها ، فقد حقد الفرس على الدولة الأموية لعصبيتها العربية ، وساعدوا على إسقاطها ، وعلى قيام الدولة العباسية التى ظلوا فيها ذوى نفوذ كبير ، وما حديث أبى مسلم والبرامكة وهزيمة الأمين وقيام الدويلات الإيرانية إلا مظاهر لذلك النفوذ السياسى الذى يطول بنا تفصيله .

ولا ننسى أن نشير - عابرين - إلى حركة الشعوبية مظهراً للتنافس بين الشعبين فى النواحى الأدبية والفكرية واللغوية ، مع تعدد مشاعر هذا التنافس وعمق آثاره .

ودفعت كل تلك العلاقات الشعبين إلى التقارب ليتعرف كل منهما على الآخر ، فتعلم كثير من الفرس لغة العرب ، وتعلم بعض أدباء العرب لغة الفرس ، وبدأ اللقاح الفكرى واضحاً بين الأدبين وذا فروع وثمار كثيرة وكان التأثير العربى فى الأدب الفارسى الحديث أقوى من التأثير الإيرانى القديم فى الأدب العربى ، وما أردنا إلا ضرب مثل على العلاقات التى مهدت للتأثير الأدبى ، وكانت عاملاً قوياً فى انتشاره .

وقد تكون العوامل التى ربطت بين أدبين أو بين كاتبين هى مجرد وسطاء مهدوا بكتابتهم للتعرف بالبلد أو بالأدب الذى يدعون إليه ، كما فعل كارليل **Carlyle** فى تعريف الإنجليز بالأدب الألمانى ، وكما فعل فولتير فى الدعاية لشكسبير ، وكما صنعت مدام دى ستال فى تعريف الفرنسيين بألمانيا وبالأدب الألمانى [١] .

والكتاب من الرحالة عامل هام كذلك فى هذا النوع من التأثير ، وقد كانت إيطاليا كعبة الأدباء فى عصر النهضة ، وكان هذا سبباً فى تعريف أوروبا بالأدب الإيطالى . .

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ١٤٠ - ١٤٣ .

ويدخل فى هذا عامل الكتاب الرحالة فيما تم من تأثير بين الأدبين العربى والفارسى ، فنشاط الرحلة بين البلدين بعد الفتح الإسلامى مضرب المثل وقد آتى ذلك كثيراً من الثمرات الأدبية ، يكفى أن نشير هنا إلى العتابى التغلبى الذى كان يرحل إلى إيران لكتابة نصوص أدبية إيرانية ، وكذا سعدى الكاتب والشاعر الفارسى ، الذى رحل كثيراً قبل أن يكتب ، وأودع مؤلفاته الخالدة ثمرة تجاربه وإطلاعه .

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى مسألة أخص ، وهى الطريقة التى وصلت بها المعارف الأدبية إلى الأدب المتأثر ، وكيف عرفها ذلك الأدب عن طريق الترجمة ، أو عن طريق الإطلاع عليها فى نصوصها الأصلية ، وما نوع الترجمة التى أطلع عليها ؟ أكانت وفيه للنص أم تصرف فيها ؟ وما قيمة هذا التصرف ؟ وما مسلك الكاتب حياله ؟ . .

ومن المعلوم أن الكاتب لا يهضم إلا ما يتفق مع ميوله وآرائه ، ولكن التأثير قد يكون قوياً فيغير هذه الميول ويحولها ، أو يخلق ميولاً أخرى لتخلفها ويتوقف كل هذا على قوة المؤثرات ، وعلى البيئة الاجتماعية ، وعلى مطالب العصر الذى عاش فيه الكاتب ، وعلى الدور الذى يلعبه النقد الأدبى فى العصر ، من حيث تنمية الاتجاهات والتيارات الجديدة ، ومن حيث الترويج للأدب المؤثر والترجمة منه ، وما مثل بودلير وترويجه لإدجار آلان بو E. A . Po . ببعيد ، وكذا مثل ابن المقفع وترويجه للأدب الإيرانى لدى العرب ، ولذا يجب الإطلاع على آراء النقاد ، وعلى المجلات والجرائد التى هى مظلة لوجود آرائهم وبها تكشف اتجاهات العصر ، وميول الكتاب الأدبية .

٢ ـ وإذا راعينا **حالات الأدب المؤثر** ، فقد قلنا إنه قد يكون كاتباً أو جملة كتاب مشتركين فى اتجاه واحد ، ومنتمين لمدرسة أدبية واحدة ، وقد يكونوا مختلفين ، وقد يكون أدب أمة بأسرها ، ثم إن هؤلاء الكتاب قد يؤثرون بأشخاصهم ، كما أثرت شخصية روسو **Rousseau** بصراحته وفصاحته ، وجهه للإنسانية ودفاعه عن حقوق الإنسان ، وبشدة حساسيته واحتدام عواطفه ، حتى صارت شخصيته مثلا يحتذى فى ذاته ويستشف من كتاباته ، وقد صارت شخصية روسو ذات شهرة واسعة فى الآداب الأوروبية ، وساعدت على الرواج لتأثيره فيها [١] . ومثلها شخصية فولتير **Voltair** فى سخريته وتهكمه ـ وكذا بيرون **Byron** الذى كان محل إعجاب بعض البيئات « بما يوحى به من مظهر كأنه طريد من السماء فى الأرض ، ثم بعناده وقلقه الفكرى ، وبتشاؤمه وبسخريته اللاذعة » [٢] .

---

(١) راجع P. V. Tieghem : La Litt . Comp . p. 188 .

(٢) المرجع السابق ص ١٣٩ .

وقد يكون تأثير الكاتب من جهة أخرى غير جوانبه الشخصية فتختفى فى هذه الحالة العناصر الفردية لتحل محلها الاتجاهات العامة من الأفكار والنواحى الفنية والأجناس الأدبية ، ثم نواحى الصياغة والأسلوب ، وهنا نضرب المثل برؤساء المذاهب الأدبية مثل هوجو **Hugo** وزولا **Zola**[1] ويلتحق بهم فى نوع تأثيرهم جوته **Goethe** وشكسبير **Shekecpeare** ، وقد تأثرنا فى أدبنا الحديث بأنواع من التأثير بهذه المذاهب أشرنا إليها فى الفصول السابقة .

وقد يقتصر التأثير على المواقف الأدبية والموضوعات فى جملتها ، وذلك كتأثير الأدب الأسبانى فى الأدب الفرنسى فى العصر الكلاسيكى والعصر الرومانتيكى ، فقد أهدى الأدب الأسبانى إلى الأدب الفرنسى موضوعات عامة . ومواقف أدبية تحتذى ، ولكن الأدباء الفرنسيين عالجوها بطريقتهم ، وأضافوا إليها من ذات أنفسهم ما خرجوا به عن تفاصيل أصولها فى الأدب الأسبانى[2] وقد تجتمع لشخصية ما مظاهر كثيرة من التأثير فى فترة واحدة أو على فترات متعاقبة ، كما هى الحال عند شكسبير وعند بيرون مثلا ، فقد أثر الأول بموضوعات مسرحياته أولا ، ثم بنواحيه الفنية لدى المدرسة الرومانتيكية الفرنسية [3] ، وأثر الثانى - بشخصه وبمسرحياته وآرائه - فى الأدباء الفرنسيين من أهل هذه المدرسة أيضاً [4] . وقد أثرت المواقف العامة المسرحية والشعرية فى كتابنا المحدثين صنوفا من التأثير مثلنا لها فى الفصل السابق .

٣ - ونكتفى هنا بتلك الأمثلة لكى نشرح الآن موجزين الحالات المختلفة التى يتعرض لها الباحث فى **دراسته للأدب المتأثر** ، كما شرحناها سابقاً فى الأدب المؤثر .

وقد قلنا أن نقطة البدء هى التشابه فى نصين لكاتبين مختلفين تشابها لا يحتمل أن يكون سببه غير التأثير واللقاح الفكرى نتيجة لتبادل الصلات التاريخية ، ونقصد هنا التشابه بمعناه الواسع الذى لا يقف عند حد الأفكار الجزئية أو المحاكاة المباشرة ، فقد لا يهتم الكاتب الذى خضع للتأثير بمحاكاة أفكار سابقة له محاكاة مباشرة ، بل يستفيد من الأثر الأدبى الذى أعجب به ، ويستلهم روحه فى مؤلفاته ، وتلك الروح

(١) سنتحدث فى المذاهب الأدبية فى الفصل السادس من هذا الكتاب .

(٢) راجع P.V. Tieghem . op. cit , p, 340 .

(٣) المرجع السابق ص ١٤١ .

(٤) هذا ما يفصله استيف فى كتابه : « تأثير بيرون فى المدرسة الرومانتيكية الفرنسية »
E. Estève ; Byron et le Romantisme Français .

التى تتراءى فى الطابع العام الذى يصبغ به فكرته ، وقد ينعكس ذلك فى مرآة شعره أو فى نوع الموضوعات التى يعالجها ، ومثل ذلك بودلير فى تأثره بالكاتب الأمريكى إدجار آلان بو E. A. Poe ، فإن الذى يريد أن يحدد التأثير والتأثر بينهما لا يبحث عنه فى تفاصيل الأفكار ، ولكن فى الاتجاهات ونوع الخيال بصفة عامة ، ويستعان فى ذلك بمقالات النقد لدى هذين المؤلفين وتطبيق مبادئها على مؤلفاتهما ؛ لكى يستطاع بعد ذلك الوصول إلى القواعد العامة للصلات الفكرية والأدبية بينهما .

ومن الواضح أن التأثر قد يكون فى الجنس الأدبى أو فى الأفكار والإحساسات ، أو فى الناحية الفنية فى الصياغة والأسلوب ، أو فى استعارة شخصية واحدة من مسرحية اشتهر مؤلفها باختراع تلك الشخصية ، كشخصية « السيد » وخادمه المستعارين فى الأدب الفرنسى (كما فى بون مارشيه مثلا) عن سرفانتس الأسبانى فى قصته المسماة «دون كيخوته» ، ولا يصح أن تصرفنا أقوال كاتب أو تصريحاته عن أن ننقدها ؛ لنرى مدى صدقها فى ملكة خيال الكاتب الذى يمكن أن يكون قد تأثر به ، فقد نقد فولتير شكسبير نقداً قاسياً ، وعرفه بأنه عبقرى ولكن ليس عنده مثقال ذرة من الذوق[1] . وبالرغم من ذلك النقد نراه قد تأثر به ، مثلا فى اهتمامه بالناحية التاريخية فى مسرحياته ، وفى استعاراته منه للمواقف التى يتبادل فيها أبطاله ضربات الخنجر ، وبإدخاله فى مسرحياته للأشباح[2] ، على مثال شكسبير ، وقد حذر عبد الرحمن الجامى من قراءة الفلسفة اليونانية ، فى حين تأثر هو بها تأثراً عميقاً [3] .

إذن فالأدب المقارن يهتم بدراسة الصلة بين الكتاب أيا كان مظهرها سواء كانت بالترجمة ـ وقد سبق أن بينا أهميتها ـ أم بالتقليد ـ وهو أدنى مرتبة من التأليف ـ أم بإنتاج شخصى تظهر فيه ألوان التأثير من خضوع للكاتب المؤثر ، أو تحويرها بما يتفق وذوق الكاتب ، أو ميول العصر ، أو من تمرد عليه ومقامه له[4] .

بعد أن فرغنا من بيان المنهج العام للأدب المقارن فى نوع هذه الدراسات يجمل بنا أن نذكر أمثلة فيها شىء من التفصيل ليقف القارىء على تحديد بعض اتجاهات الأدب المقارن فيها .

---

(١) راجع هذا الكتاب ص ١٤٠ - ١٤١ .

(٢) راجع Gupard . op. cit , p. 71 . وكذا هذا الكتاب ص ٣٠١ - ٣٠٢ .

(٣) انظر : ترجمتى لقصة ليلى والمجنون الفارسية لعبد الرحمن الجامى ، الفصل الأخير .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ١٣٥ - ١٣٧ ، ١٣٩ ، ١٤٠ والفصلين الثانى والثالث .

وفى عالم الأدب الغربى كثرت بحوث الكتاب فى هذا الباب ، حتى إنه يضيق المجال هنا عن سرد أسماء الكتب وباحثيها فى هذا النوع من الأدب المقارن[1] ، ولكن مثل هذه البحوث فيما يخص الأدب العربى لم تكد تبدأ بعد .

وحسبنا أن نذكر ـ فيما يخص الأدب العربى والفارسى ـ أمثلة عامة يكون أن تكون مجالاً للدارسين ، وسنختم بتلخيص موجز كل الإيجاز لتأثير جوته فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى .

وقد لقى كثير من كتاب العرب حظاً كبيراً لدى أدباء الفرس ، فتأثر هؤلاء بهم تأثراً عميقاً ، ولكن هذا التأثر كان فى صورة اتجاه عام أدبى أو فنى ، لا صورة فلسفة خاصة أو تيار فكرى ، فنجد أن عبد الحميد الكاتب ومن تبعوه فى الرسائل والاطناب فيها وصياغتها الفنية قد أثروا بطريقتهم فى هذا الجنس الأدبى فى الأدب الفارسى وظهرت آثار ذلك التأثير واضحة كل الوضوح فيما بقى لنا من رسائل فارسية ، سواء أكانت هذه الرسائل من قبيل الرسائل الرسمية فى الدواوين وبين الملوك ، أم قبيل الرسائل الخاصة . وأوضح مثل لذلك ما احتواه من رسائل كتاب « التوسل إلى الترسل » الذى جمعه وألفه بهاء الدين محمد البغدادى حوالى منتصف القرن الثانى عشر الميلادى .

ومثل آخر تأثير الهمذانى والحريرى فى القاضى حميد الدين البلخى وهنا أيضاً ظهر التأثير العربى فى مظهر جنس أدبى هو جنس « المقامات » بكل ميزاته العربية ، فقد حذا الكاتب الفارسى حذو سابقيه فى هذا الباب ، حتى يمكن أن تعد تأثره بهما من بباب التقليد الذى لا جديد يكاد يذكر فيه[2] .

ونختم بمثال يتبين به كيف تتنوع ألوان التأثير الأدبى لكاتب واحد تبعاً لاختلاف العصور ، ولتعدد اتجاهات الكتاب وتأويلاتهم ، وهذا المثال هو :

تأثير **جوته Goethe** [3] **فى الأدب الفرنسى والأدب الإنجليزى والأدب العربى :**

ظهر أول تأثير لجوته فى هذين الأدبين بظهور قصة : آلام فرتر **Werther** (١٧٧٤) وقد ترجمت هذه القصة إلى الفرنسية عام ١٧٧٦ ، وإلى الإنجليزية عام ١٧٧٩ ،

(١) راجع : .Gupard . op cit . chap 5 وكذا .P.V. Tieghem , op. cit . part 2, chap 5

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٣٣ - ٢٣٨ .

(٣) ذكرت هذا المثال لتنوع دلالته ، هذا إلى أن جوته ليس بغريب على القارىء العربى ، فبعد أن ترجم له الدكتور عبد الرحمن بدوى ديوانه الغربى الشرقى ، والأستاذ الزيات : آلام فرتر ، والدكتور محمد عوض محمد مسرحية : فاوست .

واستقبلت فيهما استقبالا طيباً وتعددت تراجمها ، وكان لنجاحها أكبر تأثير فيما انتشر فى ذلك العهد عند الرومانتيكية مما كانوا يسمونه : « داء العصر » **Le mat du siècle** وهو ما كان شائعاً من القلق الفكرى ، ومن ضيق النفس بمتاعب الحياة وشرورها ، وظهر أثر ذلك فى الأدب الفرنسى فى مثل شخصية رينيه René عن شاتو بريان ، وفى مسرحية شاترتون **Chatterton** لالفريد دى ڤينى **A. de Vigny** وفى الأدب الإنجليزى فى كثير من مؤلفات بيرون **Byron** وفى أشعار شيلى **Shellez** ، وقد طغى تأثير بيرون وشيلى فى إنجلترا حتى نسى بهما تأثير جوته نفسه .

وبينما كان الفرنسيون يستطلعون النواحى الفنية والأدبية لجوته ، إذ كارليل **Carlyle** يطلع على قومه بزعم جديد ، ونجد من فصاحته فى أسلوبه ما يدعم به هذا الزعم ، وهو أن جوته حكيم يدعو إلى الخلق القويم والمثابرة فى خدمة الحق وأداء الواجب ، وظلت الناحية الخلقية من جوته هى التى يراها الأدباء من الإنجليز مدة نصف قرن ، تبعاً لزعم كارليل ، وأوحت لهؤلاء الأدباء بكثير من القصص التربوية والخلقية والدينية [١] . فقد رفع كارليل جوته إلى مرتبة الملهمين ، بل إلى مرتبة الموحى إليهم ، ووضعه فى صف الأبطال المدافعين عن الخلق والدين ، وبذا ظلت مجهولة لدى الإنجليز جوانب السخرية والدعاية للاستماع بالملذات عند جوته ، وكذا جانب التجديف والإلحاد[٢] .

وظلت فرنسا تهتم أولا بالناحية الأدبية من مسرحية فاوست **Faust** التى ترجمت إلى الفرنسة عام ١٨٢٨ ، ونسج الكتاب الفرنسيون على منوالها فى تأليف مناظر مسرحية غنائية ، مثل : « فاوست ومرجريت » لشارل جونو **Ch . Gounod** ومثل : « لعنة فاوست » تأليف برليوز **Berlioz** .

فلم يلتفت الفرنسيون أول معرفتهم بجوته إلى الناحية الفلسفية فى مؤلفاته ، ولكن سرعان ما تنبهوا إليها فأصبح فاوست رمز الشخصية الرومانتيكية ، لا فى حرصها على حل معضلات هذا العالم فحسب ، بل وفى تطلعها إلى عالم خير من الذى نحن فيه ، حيث ترتوى بالمعرفة غرائز الإنسان وتسمو عواطفه فيزهد فى الملذات وفى دواعى الهوى ، ويرقى إلى الكمال ، كما أن الشيطان يمثل فى مسرحية فاوست عنصر

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٠ - ١١ .

(٢) انظر هذا الكتاب من ١١ - ١٣ .

الشر تمثيلا فلسفياً ، فيه من الحرية الفنية ما أوحى إلى كثير بالتخلص من الكلاسيكية .

وقد رأى أصحاب نظرية الفن للفن فى جوته الفنان المثالى ، فقد رمى تيوفيل جوتييه **Th . Gautier** مثلا إلى محاكاته فى مجموعة أشعار : « ايمو وكاميه » **Emaux et Camée** ، ثم تعمق ناحيته الفلسفية أصحاب المدرسة البارناسية ومن لف لفهم ، ممن رأوا فى جوته للفلسفة الهيلينية ، ومن هؤلاء « لو كنت دى ليل » **Leconte de Lisle** ، و« أناتول فرانس » **A. France**[١] .

وآخر مرحلة أثر فيها جوته فى الأدب الفرنسى كان تأثيره بحياته وشخصيته ، لا بمؤلفاته وأفكاره . ففى أشعاره ومسرحياته مآخذ ونقص إذا اعتبرت فى نفسها ، ولكنها إذا وضعت موضعها من حياة مؤلفها فإنها تمثل ألواناً طيبة من تلك الحياة الغنية الزاخرة ، وتؤلف بهذا الاعتبار مجموعاً متناسقاً حياً لا مآخذ عليه ، وقد أثر بهذا المعنى فى كثير من كتاب فرنسا وهذا ما يشرح كلمة أندريه جيد **A. Gide** : « إن جوته يرتفع فوق أنقاض نفسه ، فكل ذرة تسقط منه تقع مستقيمة تحت قدميه لتشغل مكانها فى قاعدة تمثاله الخالد[٢] » .

هذه هى وجوه التأثير المختلفة التى أثر بها جوته فى الأدب الإنجليزى والأدب الفرنسى فى مختلف الفترات ، حتى ليشبه جوته بمنار ذى وجوه مختلفة ، يدور بطيئاً مع الزمن ، ويرى الناس منه فى كل فترة وجهة واحدة جديدة فيعتدون بها[٣] .

هذا ويمثل جوته النزعة الرومانتيكية فى مناصرة القلب على العقل ، وقد تراءت هذه النزعة فى أدبنا الحديث . هذا إلى تأثيره فى النواحى الفنية فى المواقف المسرحية التى تراءت فى بعض مسرحيات الأستاذ توفيق الحكيم .

وقد سبق أن شرحنا وجوه هذا التأثير فى هذا الكتاب[٤] .

---

(١) انظر : Il de Litt Comparée . 1949 . p . 194 .

(٢) راجع : Goethe : Thétre complète préface de Gide, p. 12.

(٣) وقد ألف فى تأثير جوته فى الأدبين الفرنسى والإنجليزى مؤلفات كثيرة نذكر منها عدا ما سبق هذين الكتابين :
F. Faldensperger; Goethe en France .
وكذا J' Maire - Carré : Goethe en Angletrerre .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٣٠٢ - ٣٠٤ ، ٣٢٥ - ٣٢٦ .



الفصل الخامس

دراسات المصادر

نأخذ فى هذا الفصل عكس الاتجاه الذى تبعناه فى الفصل السابق ، فقد كان المؤلف فى ذلك الفصل موضع الدراسة بوصفه مركز الإشعاع فى التأثير الأدبى ، يدرس هو أولا كى يبحث عن المواطن التى تقبلت بعد قبولاً حسناً أو غير حسن مثل ذلك التأثير ، أما الآن فنبدأ بالكاتب أو بمؤلفاته كلها أو بضعها ، أو بالآداب المتأثرة ، لنبحث عن مدى تأثرها بالكتاب أو بالآداب الأخرى ، وبعبارة أخرى : لنرد ما يستطاع رده من الأفكار والصور الفنية إلى منابعها من الآداب الأجنبية .

ومن ثمرات التقدم الحديث - وبخاصة فى الناحية الفكرية - أنه قد أصبح زعماً باطلا القول بانطواء أدب ما - مهما عظم - على نفسه ، وباستغنائه بقرائح ذويه عن استعارة الأفكار والآراء والصور والأجناس الأدبية من الآداب الأخرى ، كما أصبح من البديهيات أن الآثار الأدبية ذات الشأن لها أصولها فى إنتاج السابقين والمعاصرين ، كما أن لها صداها فى حياة الأمم وفى قرائح المفكرين ، وآية ذلك أن أبناء الآداب الكبرى - كالفرنسيين مثلا - يبحثون ويمعنون فى البحث ، ليكتشفوا الموارد الأجنبية التى تغذى بها أدبهم ، ولا يقتصرون فى ذلك على بحثهم فى الآداب القديمة اللاتينية واليونانية أو فى الآداب الأوروبية الحديثة ، بل يتجاوزون إلى البحث فى الآداب الأخرى ، كالآداب الشرقية من هندية وفارسية وعربية .

والمقصود هنا دراسة نواحى الشخصية للكاتب أو للأدب المتأثر واكتشاف عناصر مقوماته ، وعوامل تكوينية ، فإذا تمت الدراسات لمجموعة كتاب أدب ما على هذا النحو ، ساعد ذلك على فهم أدب وطنى بأجمعه ، ومدى امتداده فى الآداب قديمها وحديثها ، قريبة من الوطن أو بعيدة منه .

وقد كان هذا النوع من البحث شغلا شاغلا لمؤرخى الآداب الغربية قبل أن يوجد الأدب المقارن ، فقد ولع هؤلاء المؤرخون بالبحث عن مصادر الكتاب الذين يؤرخون لهم ، لا فى الموضوعات والأفكار العامة فحسب ، ولكن فى الأفكار التفصيلية أيضاً ، وقد بالغوا - والحق يقال - فى ذلك مبالغة جرت عليهم كثيراً من الاعتراضات ، فقد عيب عليهم أنهم يمحون شخصية الكاتب ، وأنهم يتصيدون تصيداً ما إليه يرجعون أفكاره دون أن تقوم على ذلك قرائن قوية ، وأنهم يقفون عند حدود الموازنة بين

النصوص دون أن يرجعوا ذلك إلى قواعد عامة ، أو إلى عوامل اجتماعية مساعدة . فإذا نظمت الدراسات فى هذا الباب ، وطهرت من تلك الشوائب . فإنها - كما قلنا - جزء هام من دراسات الأدب المقارن ، ومن أغنى مناطقه ببحوث كتاب الغرب ، وعلينا فى هذا الفصل أن نبين معانى المصادر ، ثم طرق البحوث فيها ، مع التمثيل لكل منها بأمثلة من الآداب الشرقية والغربية .

(ا) ويجب أن تفهم **المصادر** هنا بمعنى أوسع مما أعتيد اطلاقها عليه ، فهى تشمل كل العناصر الأجنبية التى تعاونت على تكوين الكاتب ، وهى ثلاثة أنواع :

١ - **فمنها ما انطبع فى خيال الكاتب** نتيجة لما رأى فى أسفاره من مناظر طبيعية ، وآثار فنية ، وعادات وتقاليد قومية ، وتلعب الأسفار فى ذلك دوراً كبيراً ، وتنعكس صورها المختلفة فيما تنتج القرائح من نتاج أدبى تبدو فيه تلك الآثار واضحة .

ومن ذلك وصف شعراء العرب للبلاد الباردة فى إيران ، بعد أن رحلوا إليها وعرفوها عقب الفتح العربى ، ونرى فى تلك الأشعار مناظر الثلوج وقد سدت الأبواب وغطت البيوت ، ووصف أمطار الثلوج وكيف يحيا بها المملقون حياة الضنك والبؤس .. مع وصفهم عادات أهلها وتقاليدهم ما بين مادح وقادح ، ومن ذلك قول أعرابى ذكر بلاده على مرأى همذان :

وكيف أجيب داعيكم ، ودونى ... جبال الثلج مشرفة الرعان

بلاد شكلها من غير شكلى ... وألسنها مخالفة لسانى

وأسماء النسائى بها زنان ... وأقرب بالزنان من الزوانى[1]

ثم قول الشاعر آخر فى ذم همذان أيضاً :

قد آن من همذان السير فانطلق ... وأرحل على شعث شمل غير متفق

أرض يعذب أهلوها ثمانية ... من الشهور كما عذبت بالدهق

فإن رضيت بثلث العيش فارض به ... على شرائط من يقنع بها يمق

المملقون بها سبحان ربهم ... ماذا يقاسمون طول الليل من أرق

تنسد أبوابهم بالثلج فهو لهم ... دون الرتاج وتاج غير منطبق

حتى إذا استحكمت برداً غدا طبق ... من الضباب الذى أوفى على طبق

---

(١) ابن الفقيه (أبو بكر أحمد ابن محمد الهمذانى) مختصر كتاب البلدان ليدن ، ١٣٠٢ ص ٢٣١ - زن بالفارسية : امرأة ، وجمعها زنان .

ينهل منهـا عليـهم دائمـاً ديماً	بالزمـهـرير عـذاباً صب من أفق
فويل من كان فى حيطانه قصر	ولم يحـصن رتاج البـاب بالغلق
الناس بيض اللحى تهمى أنوفهم	فوق االشوارب كالمصدوم ذى البلق[١]

ولنا مثل آخر فى شاعرنا أحمد شوقى ، بعد سفره لأسبانيا ، فقد كان لما رأى بها من آثار ولما اطلع عليه فيها من عادات وأخلاق أثر قوى فى إنتاجه الأدبى فى شعره ونثره ، لا نطيل الآن بذكره .

وفى الآداب الغربية يكفى أن نشير إلى قصص شاتو بريان بعد سفره إلى أمريكا ورؤيته حياة سكانها الفطريين ، وتقاليد الهنود الوطنية ، وإلى مدام دى ستال بعد سفرها إلى ألمانيا ، ومخالطتها لأهلها ، وتعرفها على مفكريها .

ولا يفوتنا أن ننوه هنا بتأثير مصر فى الأدباء الفرنسيين فى العصر الرومانتيكى ، فقد أثرت فيهم بمناظرها وآثارها ، وبعادات قومها وأعيادهم وانعكس كل ذلك إما بطريق مباشر على الإنتاج الأدبى لمثل جيراردى نرفال **G. de Norval** وتيوفيل جوتييه **Théophile Gautier** وفلوبير **Flaubert** الذين كان وصفهم لمصر صورة صادقة لها فى عصرهم ، وإما بطريق غير مباشر كما هى حالة فلوبير ، فقد أتته أثناء رحلته بمصر فكرة قصته الخالدة مدام بوفارى **Madame Bovary** التى تدور حوادثها فى فرنسا . وقد أخذ اسم هذه القصة من اسم صاحب الفندق الذى نزل به بالقاهرة ، فقد كان اسمه بوفاريه **Bouvariet**[٢] . على أن الجو الذى يسود قصته الأخرى المسماة سالامبو **Salambo** يظهر عليه الطابع المصرى ، بالرغم من أن حوادثها تجرى فى تونس ، وإليك مثلا من هذه القصة تنعكس فيه ذكرى فلوبير للرياح الخمسينية التى شاهدها فى مصر « وفجأة فقدت الشمس أشعتها ، وبدت مياه البحر والخليج راكدة كأنها من رصاص مذاب ، واعترض الأفق سحاب أدكن عمودى من غبار ظل متحركاً . وانحنت أشجار النخيل ، واحتجبت السماء وثارت الحصينات تضرب أعجاز الركائب . . »وكذا ما أفاض فى وصفه فى تلك القصة من الآثار والمعابد وحجراتها ورسومها . . لم يكن إلا صدى لما رأى من آثار مصر ، وبخاصة فى وادى الملوك ، بل إنه رسم ما رأى فى مصر حين وصف الملابس والحلى وبخاصة ملابس النساء الطويلة

(١) الدهق خشبتان تربط بهما الساق للتعذيب ، أو هو التعذيب - ومق كورت : أحب الغلق بالتحريك : المغلاق - المرجع السابق ص ٢٣١ - ٢٣٢ وأنظر أمثلة أخرى فى وصف أصبان ص ٢٦٨ - ٢٧٣ فى نفس المرجع .

(٢) J. M. Carré : Les Voyageurs et Ecrivaius Français en Egypte . Vol . II pp. 99-100 .

السوداء وما كان بعضهن يتحلين به من أقراط فى أنوفهن ، وما كان منتشراً استعماله من الأحجبة وأنواع الطيب والمواقد [١] .

٢ ـ على أن مصادر الكاتب لا تقتصر على ما أفاد فى أسفاره ، بل قد ترجع كذلك إلى مخالطته للبيئات والنوادى التى تهتم بالثقافات الأدبية العالمية فى أرجاء وطنه نفسه ، ونجد مثلا لذلك فى الكاتب الفرنسى : موريس ماجر **Maurice Magre** المتوفى عام ١٩٤٢ ، فقد كان لاختلاطه بنادى مدام آنى بيزانت **Annie Besant** أكبر تأثير فى توجيهه وجهة الثقافة الهندية وتشبعه بها ودفاعه عنها ، إذ كان ذلك النادى مركزاً هاماً لتلك الدعاية ، ومن أكبر من كانوا يغشونه الداعية الهندى بلافاتسكى **Blavatsky** .

وقد تأثر به الكاتب الفرنسى ، فاعتنق آراءه الدينية من مذهب التناسخ وما تبعه من الرفق بالمخلوقات كلها من إنسان وحيوان ، وكانت هذه الآراء الفلسفية محور تفكيره الدينى والاجتماعى ، كما يتضح ذلك بالإطلاع على مؤلفاته النظرية ودواوينه الشعرية وقصصه ، ومنها القصة التاريخية التى تدور حوادثها فى الإسكندرية فى أواخر القرن الرابع وأوائل القرن الخامس الميلاديين ، وعنوانها : قصة الفتاة برسيلا[٢] **Le Roman de Priscilla** ومثل آخر فى أبى المعالى نصر الله الذى شجعته النوادى الأدبية فى إيران على ترجمة كليلة ودمنة من العربية إلى الفارسية مع صبغها بالطابع الفنى العربى .

ويلحق بهذا النوع من المصادر تأثير الأصدقاء من الأجانب فى الكاتب إما بالمراسلة وإما بالمحادثة الشفوية ، وتحديد هذا النوع من التأثير صعب المنال من الناحية العلمية ، ولكن الإشارة إليه أو الإلمام به مما يحدد نواحى شخصية الكاتب ويساعد على تعرف تكوينه الأدبى والفنى على وجه ما ، وقد ضرب بعض الكتاب مثلا لذلك بالشاعر : لامارتين **Lamartine** وتأثره بالفيلسوف إكستين **Eckstein** عميد الدعوة إلى الثقافة الهندية فى عصره ، ولم يدر بينه وبين لامارتين إلا محادثات شفوية ، يستطاع التعرف على آثارها فيما كتب لامارتين بعد مقابلاته لذلك الداعية ، ليوضح فيه ما يمت بصلة إلى تلك الثقافة التى ذاع صيتها فى فرنسا فى القرن التاسع عشر وفى القرن

(١) نفس المرجع السابق ص ١٢٣ - ١٢٧ .

(٢) وقد أوضحت هذا فى رسالتى الثانية للدكتوراة :

patie dans la Litt . Française et Anglaîse .

العشرين ، والتى وجدت صداها لدى كثير من الشعراء مثل هوجو **V. Hugo** وفينى **A. de Vigny** وكان عمادها ما قام به العلماء والمستشرقون من تأسيس مراكز تلك الثقافة فى الجامعات وبعض المعاهد هناك ، فتهيأ بكل ذلك جو ملائم لتأثيرها الأدبى نكتفى هنا بالإشارة إليه[١] .

ومما يلتحق بها النوع من المصادر كذلك انتشار تقاليد أدبية خاصة فى أدب ما ، ثم انتقالها إلى أدباء أمة أخرى ، فقد شاع مثلا فى الأدب الإنجليزى وصف نوع من الكبرياء والاعتداد بالنفس وحب للظهور لدى جماعة من الأغنياء الذين يتخذون من هذه الصفات وسيلة للقيام بمغامرات عاطفية مع النساء ، وهذا ما يقال له : **Le dandysme** ولا تتوافر هذه الصفات إلا لطبقة الأغنياء المترفين الذين يبحثون عن مجال يظهر فيه عجبهم واعتدادهم . ويبدو هذا الاعتداد فيما يقومون به فى المجتمعات وأمام ذوات المكانة من السيدات من أعمال تظهر فيها البطولة أو الطابع الشخصى ، كأنواع الرياضة الخطرة ، وكالتأنق فى الهندام ، والتفنن فى التظرف . ولا يظهر هذا النوع من الناس إلا فى عهود الانتقال التى لا تسيطر عليها ديمقراطية كامنة على حين تبدو الأرستقراطية فيها مزلزلة القواعد محقورة ، فهم يمثلون آخر مظهر من مظاهر البطولة الأرستقراطية فى عهد إنحلالها . وما أشبههم « بشمس غاربة ، أو بكوكب يهوى للمغيب ، كلاهما يبدو جليل المظهر ، ولكن لا حرارة فيه ، فهو يوحى أول ما يوحى بالأسى »[٢] . وقد انتشر وصف هذا الصنف الاجتماعى من الناس فى الأدب الإنجليزى ، ثم ظهر أثره فى الأدب الفرنسى ، فى بعض أشخاص قصص بلزاك **Balzac** وقصص كوستين **A. de Custine** مثلا[٣] .

ومن هذا النوع من المصادر أيضاً ما يتناقل شفوياً وعلى سبيل الصدفة ، فيؤثر فى إنتاج كتاب بلد ما ، ويوحى إليهم فى مؤلفاتهم بالكثير ، مثل الاستماع إلى أغان شعبية لأمة ما ، أو إلى أناشيد الشعوب الفطرية ، أو إلى قصص تناقلت عن طريق الرواية فوصلت إلى أسماع أدباء فى أمم أخرى . ومن ذلك ما يقرره جاستون بارى **Gaston Paris** من أن بعض القصص الشرقية التى أثيرت فى

---

(١) انظر : Guyard : La Litt . Comp. p. 80.
انظر كذلك : L. Renouiles :Littératures des Indes . pp. 117 - 120.

(٢) ، (٣) راجع Baudelaire : Oeuvres Compèltes , éd' de la Pléiade Vol . 2, pp. 249 - 253 .
هذا وبودلير خو خير من كتب عن هذا التقليد الأدبى المسمى dandysme
وراجع كذلك . Guyard : Litt . Comp . p. 31

الحكايات الصغيرة الشعرية فى العصور الوسطى ، انتقلت إلى أمم الغرب من طرق مختلفة ، منها طريق المسافرين ومحادثتهم مع الشرقيين استثناءاً [١] .

٣ ـ والنوع الأخير من المصادر هو المصادر المكتوبة ، وهى ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة حين يطلق اسم المصادر ، وهى أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديداً ، إذ مظنة البرهنة عليها الكتابة ، وحجتها ـ متى وجدت ـ لا تدفع . ونكرر هنا ما قلناها مراراً من أنه لا تكفى المشابهة بين النصوص ، بل لابد أن توجد مع ذلك دلائل التأثر الأدبى ، ثم لابد من شرح الأحوال الأدبية والاجتماعية التى تم فيها التأثر ، فلابد من درس حياة الكاتب والبيئة الاجتماعية التى نشأ فيها ، لنشرح على ضوء ذلك ثقافته وميوله نحو بلد ما ، أو نحو أدب ما ، وقد قررنا من قبل أنه لا عيب فى تأثر كاتب بكاتب آخر ، فإن الاختراع فى الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير ، بل متعذر ؛ ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره وتجيش عواطفه لتتوالد أفكاره ، يعود ـ لكى ينتج ـ إلى ذاكرته فيستوحيها ، وما الذاكرة إلا وليدة التجربة والمشاهدة والإطلاعات المختلفة ، وبمقدار حسن هضمه لما اطلع عليه ، وإخراجه له إخراجاً يظهر له طابعه ، تكون قيمة إنتاجه الأدبى ، وما أشبه الكاتب بالنحلة تقع على مختلف الأزهار ، وتمتص أنواع الرحيق ، وتأكل من كل الثمرات ، ثم يخرج من بطونها شراب مختلف الألوان ، وهذا هو العنصر الذاتى للكاتب فى اختراعه .

والأدب المقارن بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته فى مطالعاته وفى ألوان ثقافته من مختلف الآداب ، بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب ، وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقاً جديداً ، وقد أتى يوماً إلى جوته **Goethe** صديقه وسكرتيره إكرمان **Eckerman** ليهنئه بصدور طبعة جديدة لمؤلفاته كاملة . فنظر جوته إلى أجزاء كتبه مرصوصاً بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زخرت مؤلفاته بما اقتبسه من الإغريق والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله « كل هذا موقع عليه باسم جوته[٢]» . هذا موجز معانى المصادر فى الدراسات المقارنة ، وتنتقل الآن إلى بيان طرق البحوث فيها .

---

(١) انظر : Gaston Paris : La Poésie du Moyen Age . pp . 75 - 108 .

(٢) راجع R . de La Littérature Comparée , Juillet-Sept . 1948 . p . 418 .

(ب) وتتعدد أنواع البحوث فى المصادر على حسب موضوعاتها .

(١) فقد يقصد إلى البحث عن مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما .

وفى هذه الحالة ربما يكون الكاتب قد استعار من أدب آخر موضوع الكتب ، أو بعض المواقف الخاصة فيه ، أو بعض الأفكار والتعبيرات أما عن الموضوع فيغلب أن يستعار فى باب القصص وفى المسرحيات ، وقد استعار الأدب الفرنسى الكلاسيكى أكثر موضوعاته المسرحية والقصصية إما من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، وإما من الأدب الأسبانى ، ومع ذلك قد صبغها الأدباء الفرنسيون بصبغتهم وظهر بها طابعهم الخاص ، وقد سبق أن بينا كيف أفاد كبار كتابنا ـ مثل الأستاذ الدكتور طه حسين ، والأستاذ توفيق الحكيم ـ من آداب الغرب قصصه ومسرحياته ، وظهرت أصالتهم إلى جانب تأثرهم ، بل ظهرت تلك الأصالة بفضل تأثرهم[١] .

وقد يكون موضوع الكاتب جديداً ، ولكن لا يستغنى فيه عن أن يستعير بعض المواقف أو بعض الأفكار الخاصة والتفصيلات من أدب آخر ، وقد يدهش القارىء إذ يرى أحياناً البعد شاسعاً بين الكاتب والأدب الذى اقتبس منه فى الزمن والبلد والموضوع ، فقد اقتبس الكاتب الرمزى البلجيكى « ماترلنك » ، فى مسرحيته التى ظهرت عام ١٨٩٢ ، واسمها : « بلياس ومليزاند » من الشاعر الفارسى : الفردوسى ، فى الشاهنامه التى يرجع تأليفها إلى أواخر القرن العاشر وأوائل الحادى عشر الميلاديين .

ولنعرض هنا موجزين من الشاهنامه الموقفين اللذين استعارهما الكاتب البلجيكى لمسرحيته . ففى الموقف الأول يذكر الفردوسى كيف بكر القائد « طوس » مرحاً إلى الصيد على صياح الديكة فى جمع من رفقته ، فلما توغلوا فى الغابة بصروا بفتاة فاتنة الخدين رائعة الجمال ، فى طلعة كالبدر ، وقامة كشجرة السرو ، فتوجه إليها طوس سائلا : « أنت يا ذات الطلعة الفاتنة ، لماذا جئت إلى هذه الغابة ؟ فأجابت : قد ضربنى البارحة أبى ، فهربت هائمة على وجهى . كان قد عاد ثملا فى جنح الظلام من حفلة عرس ، فما إن رآنى حتى علاه الغضب ، فأخرج خنجراً ماضياً يريد به أن يفرق رأسى من الجسد . . » . ثم تشرح كيف هربت بمال كثير وبتاج من ذهب وأخذه منها الحرس بعد أن ضربوها بقراب سيف[٢] .

---

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٢١٦ - ٢١٧ .

(٢) انظر الشاهنامة الفردوسى ، طبعة وترجمة جول مهل J. Mohl ص ١٦٦ - ١٩٨ .

وفى الموقف الثانى يذكر الفردوسى أن « زال » ـ البطل ذا الشعور الفضية الذى ربته العنقاء فوق ذروة الجبل ـ كان يحب « روادبه » ، وهى الفتاة ذات المحيا السحرى ، وذات يوم ذهب إلى قصرها ، ولم يكن قد رآها من قبل ، وظهرت « روادبه » ذات العيون السوداء والخدود الوردية فى شرفة من شرفات القصر وقف تحتها « زال » فأضاءت بطلعتها الشرفات كلها ، وبدت الأرض مثل ياقوتة تحت إشعاع خديها ، ثم حلت ضفائر شعرها ونشرتها فاسترسل ووصل من أعلى القصر حتى غطى وجه « زال » كأنه ضفائر مجدولة من المسك ، وأخذ « زال » يغطى شعرها بقبلاته حتى كانت تسمع صوت تلك القبلات من أعلى القصر [١] .

وفى رواية الكاتب البلجيكى السابق الذكر ، نجد أن الأمير « جولو » **Golaud** يكتشف وهو يصيد فى الغابة فتاة جميلة على شاطىء بحيرة ، وتلك الفتاة هى مليزاند **Mélisande** ، فيسألها عن سبب بكائها وعما إذا كان قد نالها بالأذى أحد ، فتجيبه : نعم . فيسألها : من ؟ فتجيبه : كل الناس . فيسألها : وماذا نالك منهم من شر ؟ فتجيب : لا أريد أن أقول ، ولا أستطيع . فيسألها : ومن أين أنت ؟ فتجيب : قد هربت ، قد هربت . . فيسألها : وما هذا الشىء الذى يتراءى بريقه فى ماء البحيرة ؟ فتجيب . . إنه التاج الذى أعطانيه ، قد سقط أثناء بكائى . فيقول : تاج ؟ ومن أعطاك هذا التاج ؟ سأخرجه من الماء . فتصيح : لا . . لا ، لقد زهدت فيه ، وأفضل أن أموت فى الحال على أن أضعه . .[٢]

ثم يذهب بلباس الحبيب إلى البرج الذى تسكنه مليزاند ، فتطل عليه من إحدى الشرفات ، وتميل برأسها نحوه ، فتنهدل شعورها الطويلة عليه وتسترسل حتى تصل من أعلى البرج إليه ، ويقول : « . . إن شعورك تنزل نحوى ، إنها تنسدل كلها من البرج علىّ ، أمسكها بيدى ، وأمسها بشفتى ، وأحتضنها بذراعى ، وأنثرها حولى عنقى . . لم أر من قبل شعوراً مثلها يا مليزاند . انظرى ! إنها تهبط من الأعلى وتغمرنى حتى قلبى . . إنها ترعش ، وتضطرب ، وتخفق فى يدى كأنها طيور ذهبية . . »[٣] .

---

(١) المرجع السابق جـ ١ ص ٢٦٤ - ٢٦٥ .

(٢) انظر : Macterlink : Pelléas et Melisande pp . 17 - 21, pp . 27 - 28 .

(٣) نفس المرجع السابق ص ٩٤ - ١٠٠ ، انظر كذلك :

Les Nouvelles Littéraires , 6 Septembre 1951 .

إن التشابه واضح بين الموقفين تمام الوضوح ، ولا مجال للشك فى أن الفردوسى كان مصدر الكاتب البلجيكى فيهما . ولا يتسع المقام هنا لشرح الطريق الذى عرف عنه ما ترلنك الشاعر الفارسى ، ولا لبيان البون الشاسع بين الموقفين فى ملحمة الفردوسى وفى مسرحية الكاتب البلجيكى ، ولا لتوضيح الطابع الشخصى لهذا الكاتب فيما اقتبس . . لأنا لم نقصد إلا إلى توضيح مثال ، أما دراسة مقارنة تفصيلية فستخرج بنا عن هذا الكتاب[1] .

وأحياناً نقتصر استعارة الكاتب فى مؤلفه على أفكار خاصة أو تعبير من التعبيرات ذات الصبغة المعينة . وقد كثرت الطبعات النقدية لكثير من المؤلفات الغربية ، وبينت فيها تفصيلا مصادر أفكار الكاتب ، ما يرجع منها إلى الأدب القومى أو إلى الآداب الأجنبية . وخير مثل لذلك هو طبعة الرسائل الفلسفية لفولتير التى قام بشرحها والتعليق عليها العلامة لانسون[2] ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة لذلك فيما يخص أدبنا فى آخر الفصل الثانى من هذا الباب .

٢ ـ وقد لا تقتصر دراسة المصادر على البحث عن مصدر الموضوع والتعبيرات فى إنتاج الكاتب ، بل يبحث فى مصادر إنتاجه كله من الآداب الأخرى ، وفى هذه الحالة قد يقتصر البحث على بيان مصادر ذلك الإنتاج فى أدب أجنبى واحد ، بل قد لا يتعدى مجرد إحصاء وسرد لما قرأ المؤلف من ذلك الأدب ، وهذا النوع من الإحصاء الدقيق كثير الرواج فى ألمانيا ، وله أهمية كبرى فى تنوير النقاد حيال الكاتب أو الشاعر ، فهو يبين الجو الفكرى الذى عاش فيه الكاتب ، وكيف اتسع أفقه قليلا قليلا ، أو كيف أنه على عكس ذلك قد انطوى على نفسه ، وكيف تركز اهتمامه حول تلك المسائل ، أو حول بعض الأجناس الأدبية ، وكيف كان يتطور تبعاً لقراءته[3] .

٣ ـ فإذا تجاوت الدراسة الإحصاء إلى شىء من التفصيل يبين فيه تأثير كل مصدر من مصادر الكاتب فى مؤلفاته ، ففى هذه الحالة قد يقتصر على دراسة تأثر الكاتب بأدب واحد من الآداب الأجنبية ، فمثلا يمكن أن يدرس تأثر شوقى بالأدب الفرنسى

---

(١) لنا إلى هذا عودة فى بحث على حدة .

(٢) انظر أمثلة أخرى فى كتاب فان تيجم :

Van Tieghem . Litt . Comp . p. 148 .

(٣) نفس المرجع السابق ص ١٤٩ .

فى مؤلفاته ، كما درس تأثر فولتير بالأدب الإنجليزى ، وعلى الباحث فى هذه الحالة أن يدرس أولا المؤلف نفسه دراسة دقيقة ، ثم يقرأ من الأدب الأجنبى ما يمكن أن يكون قد أثر فى إنتاج ذلك المؤلف ، ويبدأ بقراءة ما اعترف المؤلف بقراءته من ذلك الأدب ، ثم بالموضوعات المشابهة للموضوعات التى عالجها المؤلف ، وربما يسفر كل ذلك عن آفاق جديدة أمام الباحث تنير له السبيل ، وقد تجعله يعثر على ما له قيمة جديدة فى تعرف نواحى الكاتب وتأثره بالأدب الأجنبى الذى امتاح منه .

وأوسع دراسات المصادر وأكثرها أهمية هو ما يبحث فيه عن مصادر الكاتب فى الآداب المختلفة ، وعن مبلغ ما استفاد منها فى مؤلف واحد من مؤلفاته ، أو فى مؤلفاته كلها ، ويتطلب هذا النوع من الدراسات ثقافة واسعة مترامية الأطراف وصبراً كثيراً واطلاعاً واسعاً ، وهذه الدراسات خير ما يلقى الضوء على مواهب الكاتب ، وعلى نواحى نشاطه المختلفة .

وقد قام فرديناند بالدنسبرجية **F. Baldensperger** بمثل طيب فى ذلك حين درس المصادر المختلفة للكاتب الفرنسى بلزاك **Balzac** ويبين فى دقة وتعمق كيف استفاد بلزاك من مختلف الآداب التى أتيح له أن يطلع عليها فى فترات متعاقبة من حياته ، وكيف لم يطغ ذلك على الطابع الشخصى للكاتب وعلى دقة ملاحظته[١] ، وكذا قام الباحث سبتولو **Citoleux** بمثل هذه الدراسة باحثاً عن مصادر ألفريدى دى فينى[٢] .

يدهش القارىء لهذه البحوث حين يرى تعدد قراءات كبار الكتاب ، وسعة آفاقهم ، ثم حين يرى كيف أخرجت تلك الموسوعة الكبرى من مختلف ثقافاتهم واطلاعاتهم ثماراً متنوعة مختلفة الألوان ، يرجع كل لون منها إلى أصله ويعجب كيف انتظمت كل هذه الألوان لتؤلف وحدة منسجمة ، كحديقة غناء أبدعت فيها يد التنسيق فألفت بين زهورها وأشجارها على الرغم من اختلاف ألوانها وتنوع ورودها .

ولنضرب مثلا فيه شىء من التفصيل فيما يختص بمصادر شوقى الفرنسية والإنجليزية فى مسرحيته : مصرع كليوباترا .

---

(١) انظر : F. Baldensperger : Orientations Etrangères chez H. de Balzac .

(٢) انظر :

M . Citoleux : A. de Vigney ; Persistances .

Calssiques et Affinités Etrangères .

وأول ما نلحظه فى مسرحية شوقى السابقة الذكر أنه قد توافرت لها وحدة الزمن ، ذلك أنها تبدأ بعد موقعة « أكتيوم » بمدة تهيأ فيها لكليوباترا أن تصل إلى مصر بعد فرارها من ميدان الحرب بأسطولها ، وأن تشيع وصيفتها « شرميون » فى الشعب أن الأسطول عاد منتصراً خوفاً على الملكة من أعدائها الكثر ، ويظل الشعب يردد هذه الإشاعة مبتهجاً بالنصر فى وقت عصيب يتطلب الحداد ، إذ أن جيش أكتافيوس يحاصر الإسكندرية ، وأنطونيوس مختبىء فى ثكنة رومانية يعبىء فيها للحرب فلول جيشه من الرومان لينتقم لشرفه من هزيمته فى أكتيوم[1] . وهذا طابع كلاسيكى فى بدء الحديث فى المسرحية قرب نهايتها ، وهذا هو المنهج الذى سلكه « دريدن » فى مسرحيته[2] . ذات الطابع الكلاسيكى كذلك . فبدأ المسرحية حيث بدأ شوقى ، بل إن شوقى متأثر به كذلك بعض التأثر فى بدء المسرحية . إذ أن دريدن يحمل « سيرابيون » **Serapion** كاهن إيزيس يظهر على المسرح بعد بدء المسرحية بقليل ؛ ليعلن للشعب أن عليه أن يبتهج ، ويعلن ابتهاجه بمواكب النصر ؛ لأن اليوم عيد ميلاد أنطونيوس السيد العظيم[3] . ويعارضه « فنتديوس » الرومانى بأن اللعنة على من يعلن البهجة فى مثل هذا اليوم العصيب .

على أن شوقى يجعل موقف كليوباترا فريداً فهى تفر من أكتيوم وتأبى أن تشترك مع أنطونيوس ضد أكتافيوس فى الحرب الدائرة فى أرجاء الوطن ، وعلى هذه الحرب يتوقف مصير البلاد ، وغايتها أن تترك البطلين يضعف كلاهما الآخر حتى تكون هى قوية ضد المنتصر منهما . إذ أنه سيخرج وقد أنهكته الحرب . وقد خيل لشوقى بذلك أنه يبرر نظرة كليوباترا هذه ، وهى نظرة طائشة . لا مظهر فيها للوطنية الرشيدة ، على أنها تعلتها لخاصتها مستبدة برأيها ، لم تستشر أحداً زاعمة أنها بذلك تقدم حبها لوطنها على هيامها بحبيبها ، وهو تفسير لقرارها من حرب أكتيوم . يخالف ما قيل من أنها فرت خوفاً أو غدراً ، ولكنه تفسير لا يستند إلى حصافة رأى أو تدبير وطنى ، كما تزعم هى فى قولها . على حسب مسرحية شوقى :

---

(١) هذا ملخص الموقف كما هو فى الفصل الأول من مسرحية شوقى .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .

(٣) هذا الابتهاج له أصل تاريخى فى بلوتارخوس ، إذا أن كليوباترا احتفلت احتفالا كبيراً بعيد ميلاد أنطونيوس كى يغفر لها أنطونيوس جريرتها فى الهرب بأسطولها من موقعة أكتيوم

قلت روما تصدعت ، فترى شطـ	راً من القـــوم فى عـــداوة شطر
بطلاها تقاسـمـا الفلك والجيـ	ش ، وشـبـا الوغى ببـحـر وبر
وإذا فـرق الرعـاة اختـلاف	علمـوا هارب الذئاب التـجـرى
فـتـأملت حـالتى مليـا	وتدبرت أمـر صـحـوى وسكرى
وتبـينـت أن رومـا إذا زا	لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى	منه فـانسلت البـوارج إثرى
فنسيت الهوى ونصرة أنطنيـ	وس حـتى غـدرته شـر غـدر
علم الله قـد خـذلت حـبيـبى	وأبا صـبـيـتى وعـونى وذخـرى
مـوقف يعجب العلا كنت فيـه	بنت مـصـر وكنت ملكة مـصـر

وهذه السياسة القاصرة المستبدة من جانب كليوباترا ، كما صورها شوقى لا يمكن أن تقنع أحداً بوطنيتها ، على أن الفكرة فى ترك البطلين يقضى كلاهما على الآخر مأخوذة كذلك من « دريدن » ، إذ أنه يترك شخصية من شخصيات مسرحيته ، وهو ألكساس **Alexas** يقول :

« لو كان لى ما أريد لوددت أن يهلك هؤلاء الجبابرة المسيطرون على البشر من كل جنس بعضهم بعضاً بسيفه ، ولكن ما دامت هزيمتنا تابعة لقوتنا العرجاء علينا أن نتبع واحداً منهم ، نعلو معه أو نهبط »[1] . ولكن شوقى يجعل هذه الفكرة محور سياسة كليوباترا فى مسرحيته يذكرها دريدن فكرة عابرة على لسان شخصية ثانوية ، وبذلك تكون كيلوبترا شوقى مجموعة متناقضات إذ نرى فى المسرحية عاطفتها نحو حبيبها قوية ، ونراها تستسلم للملذات ، غافلة عما يتهددها ووطنها من أخطار . وتزعم فى الوقت نفسه أنها مخلصة لمصر[2] ، فتقول فى لغة المغرور المستبد متوجهة لأروس :

الحـــرب فـــتك أورو	س والســيــاســة فنى[3]

(١) مسرحية دريدن السابقة الذكر ، الفصل الأول المنظر الأول والثانى .

(٢)(فهى تقول مثلا) ص ٣٢ من المسرحية (فى وليمة الشراب عشية يوم الموقعة الفاصلة)

لتـكونـن ليـلـة	آخر الدهر تذكر
لا تبالى إذا صفت	بعدها بما يكدر

(٣) انظر ص ٢٨ من المسرحية .

كـــمـــا تقـــول لحـــابى :

دع الذود عن مـصـر لى ، إننى أنا السـيف والآخـر العـصـا

وخطتها السياسية لا تعدو أن تكون أمنية حالمة فى غفوة من نعاس ، لا سياسة ملكة رشيدة ، كما يريد شوقى أن يوهمنا باقتباساته من المسرحيات الغربية .

وفى مسرحية شوقى بعد ذلك تختلط المأساة بالملهاة ، فشخصية المضحك أنشو ، وشخصية زينون أمين المكتبة من العناصر اللاهية فى المسرحية وهذا طابع رومانتيكى ، ولكن شوقى لم يتأثر فيه مباشرة بشكسبير فى مسرحيته : أنطوان وكليوباترا .

والحدث فى مسرحية شوقى غير بسيط ، إذ أنه مزدوج ذو حلين : فحب جابى لهيلانه يقابل حب البطلين : أنطونيوس وكليوباترا ، وينتهى الحب الأول نهاية سعيدة ، فى حين ينتهى الحب الثانى بانتحار البطلين ، وازدواج الحدث مألوف فى مسرحيات الرعاة(١) . وفى بعض المسرحيات الكلاسيكية(٢) .

وقد عاب أرسطو المسرحيات التى تتعدد فيها الحلول ، ونعى على من حبذوها ورأى أن هذا النوع من المسرحيات لا يتلاءم إلا مع الجمهور ذو الذوق الفنى الضعيف ؛ لأنه لا يقوى على تحمل المأساة المحضة ، ونعتقد أن شوقى بهذا الازدواج فى الحدث قد قصد إلى إرضاء جمهوره فى عصره(٣) .

ومنظر الوليمة يشغل معظم الفصل الثانى من مسرحية شوقى ، وهو متأثر بشكسبير فيما يسوده من طابع المرح من الشراب والرقص(٤) . وللمنظر أصل تاريخى فى بلوتارخوس ، فى كتابه : « حياة العظماء » ويتبع شكسبير ما روى فى التاريخ فيجعل منظر الوليمة يدور فى سفينة مياه إيطاليا قريباً من مسينا ، ويكشف فيه عن قوة خلق أكتافيوس فى امتناعه عن الشراب ، وعن تحرق أنطونيوس شوقاً للرحيل إلى مصر كى يرى كليوباترا ، بعد زواجه من أكتافيا ، على حين يجعل شوقى منظر الوليمة فى مصر بعد الموقعة الأولى فى حرب أكتافيوس مع أنطونيوس فى الإسكندرية ، وهى الموقعة التى بدأ فيها شبح النصر الخادع لأنطونيوس(٥) .

---

(١) مثل مسرحية **Les Bergéries** تأليف الشاعر الفرنسى راكان **Racan** .

(٢)مثل مسرحيتى الوصيفة **La Suivante** وأجيزيلا **Agésila** للشاعر الفرنسى كورنى .

(٣) انظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، ص ٧٩ - ٨٠ .

(٤) المنظر السابع من الفصل الثانى من مسرحية شكسبير .

(٥) حقاً فى الفصل الرابع ، المنظر الثانى من مسرحية شكسبير ، ترى أنطونيوس يعتزم إشهار حرب يائسة على =

وشوقى يربط منظر الوليمة بمصير البطلين ويكشف فيها عن جوانب استهتارهما وهزلهما فى ساعات الجد وفى المنظر تثير كليوباترا غضب جنود أنطونيوس فيظهرون سخطهم على حرب تجنى كليوباترا ثمراتها ، فتسمع جندياً منهم ، متأثراً بما تفوه به الملكة من إهانة روما ، يقول لزميله :

أتسمع ما تقول عدو روما ... قد اجترأت على روما البغى
أنحت لوائها وبجانبها ... يخوض الحرب من روما كمى ؟!

وقد أطال شوقى فى منظر الغناء فى الوليمة إرضاءه لذوق الجمهور المصرى آنذاك .

وفى التاريخ ـ على حسب بلوتارخوس ـ أن كليوباترا أرسلت إلى أنطونيوس بعد الهزيمة تخبره كذباً بانتحارها ، فينتحر أنطونيوس على الأثر ، ولكن شوقى يلقى التبعة فى هذا الخبر الكاذب على « ألمبوس » لأنه يجعله هو الذى يسوق إلى أنطونيوس هذا النعى الكاذب ، ويطلب أنطونيوس من كليوباترا آنذاك قبلة يسلم على أثرها الروح ، وهذا أثر من مسرحية « دريدن » الذى يجعل هذا النعى يساق على لسان « ألكساس » وتستنكر كليوباترا ما فعله ألكساس ، ويطلب أنطونيوس منها قبلة هى أغلى عنده من كل ما سيتركه لأكتافيوس ، ثم يسلم على أثرها الروح ، وهذا مسلك كلاسيكى عام ، يتمثل فى إظهار نبل أبطال المأساة ، وإلقاء تبعة النقائص على الوصيفات أو الشخصيات الثانوية ، والكلاسيكيون يتبعون فى ذلك قاعدة عامة وضعها لهم أرسطو[1] وقد انتهج شوقى نفس الطريقة فى إشاعة خبر انتصار كليوباترا فى أكتيوم كذباً ، فقد جعل الخبر مسوقاً بتدبير الوصيفة « شرميون » ، وكذلك فعل شوقى فى إلقاء التبعة فى فشل سياسة كليوباترا على العناصر الوطنية التى كانت لا تتجاوز فى

= أكتافيوس ، ويدعو خدمه أن يخدموه فى وليمة الليلة ما استطاعوا ؛ لأنهم قد لا يرونه بعد ، فيبكون ، فيطلب منهم أن يدفنوا فى الشراب خواطرهم ، فلا زال أمله أقوى من مخاوفه ، وفى المنظر الثامن من نفس الفصل يعلن أنطونيوس أنه حمل جند أكتافيوس على التقهقر حتى معسكرهم ، وتدخل عليه كليوباترا ، فيزف إليها بشرى هذا النصر ، ويغير به ، ويطلب منها أن تقبله ، وتهنئه كليوباترا أنه عاد سالماً من الشرك المنصوب له ، ثم يأمر جنده بالقيام بعرض عام فى المدينة حتى قصر كليوباترا ، حيث يولمون ويشربون طوال الليل ، وخبر انتصاره غير حاسم موجود فى بلوتاخوس ، كما أن المواقف السابقة فى شكسبير صور لدى شوقى ، ولكن منظر الوليمة كما يصفه شكسبير وكما هو فى أصله التاريخى ، نجده فى المنظر السابع من الفصل الثانى من شكسبير .

(١) نضرب مثلا لذلك راسين فى مسرحيته « فيدر » ولأجل قاعدة أرسطو ، أنظر كتابى النقد الأدبى الحديث ص ٨٥ - ٨٦ .

نقدها لتلك السياسة الحمقاء مجال الكلام ، ولا تفكر فى الاشتراك فى توجيه الأحداث ، حتى إن حابى يرضى عن كليوباترا لأنها صفحت عنه ، ومنحته ضيعة يتمتع فيها مع حبيبته هيلانه ، وهذا ما يعرف عنه « أنوبيس » موجهاً لحابى ، عقب الهزيمة الفاصلة فى مصير البطلين (ص ٦٦ من المسرحية) :

وأين كنت يا فـــتى ؟	وأين فـتـيـان الحـمى ؟
وأين فـرسـان المقـا	ل ؟ هل مـضـوا إلى الوغى ؟
تركـتـمـوا أنطونيـو	س وحـده يلقى العـدا
من أجلكم سل الحـسـا	م ، وإلى الحـرب مـشى
أبعـد أن حـيل على النيـ	ـل وواديه القـضـا
ولم يجـد من شـيـبـه	ولا شـبـابه فـدا
أتيت تدعـونى ، كـمـا	تدعـو العـواجـز السـما ؟!
الرأى ليس نافـعـاً	إذا أوانـه مـضـى

وشوقى يطيل فيما تقوله كليوباترا من أشعار قبيل انتحارها ، تبرر موقفها ، وتأسى على ماضيها وتهيىء نفسها للإقدام على الانتحار ، وهى أشعار طابعها غنائى ، وقد سبقه إلى ذلك « جودل » فى مسرحيته السابقة الذكر ، فجعل الملكة أيضاً تسهب كثيراً فى أشعارها فى نفس الموقف للغاية نفسها .

ومنظر توديع « كليوباترا » لأولادها له نظيره فى مسرحية « روبير جارنييه » التى عنوانها : مارك أنطوان ، فى الفصل الخامس منها[١] ، وشعر شوقى فى هذا الموقف أروع من شعر جودل من ناحية الصياغة .

وفى مسرحية « مدام دى جيراردن » السابقة الذكر[٢] ، تظهر كليوباترا فى صورة المستهترة التى أخذت على نفسها عهداً بحياة الملذات ثم الموت ، وفى جسمها الأنثوى نفس كبيرة ، يتراءى سلطانها من ثنايا ضعفها ، ويتقهقر من بحضرتها أمامها لروعة جمالها ، ولكن يلذ له التقهقر وتطيب الهزيمة ، حتى إن عبداً يتطلع إلى الظفر بها ساعة على أن يتجرع السم عقب ذلك . وهى فى استهتارها

---

(١) انظر : R. Garnier, Marc-Antoine (1578)

(٢) ص ٢٣٣ من هذا الكتاب .

واستغراقها فى صبواتها ، تستجيب وله ، ويتجرع العبد السم ، بعد أن ينشد نشيد الموت ، يتغنى فيه بالبطولة وصدق العاطفة ، وحين يشرف على الموت بعد تناول السم ، يسقيه « ديوميد » و « فانتديوس » ترياقاً ينجو به من الهلاك ، ليتخذانه أداة انتقامية ومثار غيرة ، ولكن هذا العبد هو الذى ينقذ كليوباترا من ذل الأسر لأنه هو الذى يحمل إليها الثعبان فى سلة من زهر ، وواضح شبه إنقاذ العبد من الموت بعد تناول السم بإيقاظ هيلانة بترياق بعد تجرعها السم لتموت مع سيدتها فى مسرحية كليوباترا لشوقى ، ثم إن نشيد الموت فى مسرحية له كذلك نظيره فى مسرحية « مدام دى جيراردن » .

ولا سبيل هنا لمقابلة جميع الصور الجزئية فى شعر شوقى بنظائرها من المسرحيات الغربية ، فهذا مجال فى بحث مستقل ، وحسبنا أن نضرب أمثلة من ذلك فيما يخص تأثر شوقى بمسرحية شكسبير ، ففى آخر الفصل الأول من مسرحية شكسبير تتخيل كليوباترا أن أنطونيوس يهمس إليها قائلا : « أين رقطائى ، ثعبانة النيل القديم ؟! » ثم تقول : « إنه كان هكذا يدعونى » وفى مسرحية شوقى تدعى كليوباترا الرقطاء على لسان زينون ، ثم إنها فى آخر المسرحية تتحدث إلى الأفعى هكذا :

تعالى عانقى أفعى قصور	بها شوق إلى أفعى التلال

وفى المنظر السادس ثم السابع من مسرحية شكسبير ، نرى كليوباترا تدعى بغياً ، ثم نرى أنطونيوس يعصى قائد جيشه العام « كانيديوس » ، ويفضل عليه رأى كليوباترا بالاشتراك فى حرب أكتيوم بحراً لا براً ، فيغضب القائد العام ، ويقول : «إن قائدنا مقود ، وجنودنا خاضعون لأوامر النساء » . ثم يقول : « الساعة حبلى بأحداث ، تتمخض كل آونة عن واحد منها » ويقرب هذا من قول القائد الرومانى فى آخر الفصل الثانى من مسرحية شوقى :

أنطونيو سيدى . أفى الحق أننا	نبيت سكارى والعدو مبيت ؟
ألا أنه يوم له ما وراءه	غرامك حى فيه والمجد ميت

وفى المنظر الرابع عشر من الفصل الرابع من مسرحية شكسبير ، يطلب أنطونيوس من إيروس أن يقيه ذل العار بضربة قاضية ، وبعد محاورة يقتل العبد نفسه ، فيقول أنطونيوس : إن إيروس أراه فى بطولته أنه لا يستطيع أن يقوم بما عليه هو أن يفعل ... ـ وأنه هو سيده ـ بمثابة تلميذ له فى هذه الميتة ، فما سأفعله قد

تعلمته منك . وهى خواطر يجعلها شوقى تدور بين أنطونيوس وإيروس ، حين يطلب أنطونيوس منه أن يشفيه بضربة سيف أو بطعنة خنجر ، فيقتل العبد نفسه على الأثر ، فيقول أنطونيوس :

إيروس عفواً ، قد ذهبت ضحية — وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلمت منى كيف يجبن قيصر — وعلمت منك العبد كيف يموت

وفى مسرحية شكسبير ، حين يدخل أكتافيوس على أنطونيوس بعد موته منتحراً (المنظر الأول من الفصل الخامس) يأسى على أن ألجأه إلى هذا المأزق ، ويقول : إن فى الجسم بعض آفات تتطلب بعض الجراح . . ثم يعبر عن أساه فى شبه رثاء لرفيقه قائلا : « . . لكن دعنى أنتحب بدموع قدسية كدم القلب ، أنت يا أخى ويا شريكى وذا المكان الأول فى كل ما شرعنا فيه ، وندى فى الإمبراطورية ، وصديقى ورفيقى فى جبهة الحرب ، والذراع لجسمى أنا ، والقلب الذى تضىء أفكاره أفكارى . . » . وصدى هذه الخواطر يتراءى فى شعر شوقى حين يودع أكتافيوس رفيقه المنتحر قبل دفنه متوجهاً إلى كليوباترا قائلا :

أتأذن سيدتى أن أطيـ — ـف بخدن الصدام رفيق الصراع
ومن كنت تحت القنا ظله — ومن كان ظلى تحت الشراع
وكنا نشيد لروما الفخا — ر ونجنى لها الغار من كل قاع
وتأتى القلاع فنحتلها — وإن بعدت كالنجوم القلاع[1]

وأخيراً يدخل أكتافيوس فى أواخر مسرحية شكسبير ، فيرى كليوباترا ووصيفتها موتى على أثر لدغات الأفاعى التى انتحرتا بها ، كان مما قاله : « . . . ما طريقة موتهن ؟ إنى لا أراهن يدمين . . »[2] . ويدع شوقى أكتافيوس يعبر عن نفس المعنى حين دخل حجرة كليوباترا عقب انتحارها متوجهاً إلى الطبيب بقوله :

عجيب يا طبيب ، أرى قتيلا — ولكن لا أرى أثر الجراح

---

(١) واضح أن النغمة الخطابية فى شعر شوقى تضعف من طابعه المسرحى وملاءمته للموقف ، على خلاف أبيات شكسبير التى ترجمناها ويجب التنويه بدقة إلى تعبير شوقى فى البيت الثانى من الأبيات المذكورة ، إن من الثابت تاريخياً (كما فى بلوتارخوس) أن أنطونيوس كان أبرع فى قيادة الحرب فى البر من أكتافيوس يفوقه فى قيادة الحرب بحراً .

(٢) ثم يقول أكتافيوس فى مسرحية شكسبير يتحدث عن كليوباترا : « . . . يالنبل هذا الضعف ! . . إنها لتبدو أنهما لتبدو كأنها نائمة ، كما لو كانت تريد أن توقع فى شراك جمالها القاهر أنطواناً جديداً » ، وشكسبير =

وقد أفاد شوقى من كل مصادره التى أشرنا إلى بعضها ، وأخرج منها خلقاً فنياً متسماً بطابعه ، فأراد أن يصور كليوباترا تصويراً جديداً خالف فيه كل من سبقوه ، ليصحح جناية التاريخ عليها فيما رأى .

ونحن أبعد ما نكون من أن ننفى على شوقى تأثره بالآخرين ، كما كان يفعل دارسو السرقات الأدبية حين كانوا ينظرون إلى جزئيات العمل الأدبى لا إلى وحدته .

على أننا لا نغفل التنبيه إلى ما سبق أن أشرنا إليه من ضعف النواحى الفنية فى الصياغة المسرحية عند شوقى ، فكليوباترا مجموعة من المتناقضات ، لا إقناع فيها . زائفة الشخصية ، تتضاد أقوالها فى إخلاصها للوطن مع أفعالها وسياستها الطائشة ، واستسلامها للملذات ، ولهوها حين يجد الجد ، وقصر نظرها البالغ مداه فى توجيه الأمور ، ولو أن شوقى أراد تصويرها كذلك ، وأتقن التصوير لما كان عليه مأخذ ، ولكنه لم يحكم تصويرها شخصية حية ذات جوانب متماسكة فى صراعها وأبعادها ، وحسبنا الإشارة إلى ذلك ، إذ لا مجال لتفصيل القول فيه فى هذا الكتاب .

٥ ـ **والنوع الأخير من دراسات المصادر هو ما يكون موضوعه أدب شعب ما** ، وبيان وجوه تأثره بأدب آخر أو بالآداب الأخرى مجتمعة . كما فعل الباحثان توكر وماجنوس فى شرح علاقات الأدب الإنجليزى بالآداب الأخرى[١] . وكما فعل دوبوى فى بحثه علاقات الأدب الفرنسى بالأدب الألمانى[٢] ، ومثل هذه الدراسات قد تفقد شيئاً من الضبط والتحديد والدقة لسعة أطراف البحث فيها ، ولحاجتها إلى اطلاع وإلى ثقافة قد يعبأ بهما مجهود باحث بمفرده ، ولكنها ـ حتى فى رسم الخطوط الكبيرة للتأثير بوجه عام ـ ذات أهمية كبيرة للباحثين ودارسى الآداب .

= جعل كليوباترا تحافظ على روعة جمالها فى الموت على هذا النحو ، مخالفاً التاريخ ، إذ يقص بلوتارخوس أن كليوباترا خدشت وجهها حداداً على أنطونيوس ، وجرحت صدرها ، واقتلعت خصل شعرها بيدها ؛ حتى أن أكتافيوس حين زارها بعد موتها وجد بها جراحاً كثيرة ، ومخالفة شكسبير للتاريخ فى هذا الموقف قد تبعه فيها من ألفوا مسرحيات فى كليوباترا بعده ، ومنهم شوقى ، ولكن شوقى يتبع بعض معانيه عن قرب كالبيت الذى استشهدنا به .

(١) يسمى كتاب توكر Tucker : ديون الأدب الإنجليزى نحو الآداب الإنجليزى نحو الآداب الأجنبية . ويسمى كتاب ماجنوس Magnus : الأدب الإنجليزى فى علاقته بالآداب الأجنبية .

راجع : P . Van Tieghem : Litt . Comp . p. 151 .

(٢) عنوان هذا الكتاب هو :

Aug . Dupuy : Les Littératures Comparées de France et d'Attemagae, Paris 1927 .

هذا إلى جانب أن الآداب المختلفة لا تتعرض للتأثر بآداب أجنبية بنسبة واحدة فى كل العصور ، فقد يبقى الأدب القومى لدولة ما مقطوع الصلة بغيره فى عصر ما ، ثم يجدد صلاته بالآداب المختلفة على حسب أحوال العصر لكل دولة ، وتبعاً لنشاط رجالها الفكرى والسياسى ، فقد ظل الأدب الفرنسى يستمد من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية ، ومع ذلك طغى عليه فى القرن السادس عشر تأثير الأدب الإيطالى . حتى غلب على كل تأثير سواه ، وقد اتسم القرن السابع عشر فى فرنسا بغلبه تأثير الأدب الأسبانى عليه . ولما جاء القرن الثامن عشر اتجه أدباؤه وجهة الأدب الإنجليزى أولا ، ثم وجهة الأدب الألمانى فى النصف الثانى من ذلك القرن وفى أوائل القرن التاسع عشر ، أما فى أواخره فقد ظهر تأثير الأدب الروسى والأدب الأمريكى وبخاصة فى مؤلفى القصص والمسارح[1] .

ونجمل القول أخيراً فى مظاهر **التأثير والتأثر العامة المتبادلة بين الأدبين العربى والفارسى** . نضعها أمام من يقومون ببحوث عامة فى المقارنة بين هذين الأدبين :

وأول مظهر لهذا التأثير يتمثل فى الترجمة ، سواء من الإيرانية القديمة للعربية منذ العباسيين ، أم من العربية للفارسية بعد الفتح الإسلامى ، وعن طريق الترجمة عنيت اللغة العربية فى الأجناس الأدبية كما سنبين بعد قليل .

على أن الترجمة من العربية إلى الفارسية كانت أعمق أثراً فى أدب الفرس بعد الفتح ، بفضلها وجد النثر الفارسى وتطور ، واتبع فى تطوره نفس المراحل التى مر بها النثر العربى .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد نشأة النثر الفارسى بعد الإسلام ، فإن ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الدولة السامانية (٨٧٥ - ١٠٠٤ م) ، وقد اعتمد فى نشأته على أصول عربية مثل ترجمة تفسير الطبرى ، وتاريخ الطبرى ، ومن المقطوع به أن اللغة الفارسية ظلت - حتى بعد الفتح الإسلامى - لغة الكلام ، وكانت تنظم بها الأغانى والأقاصيص الشعبية ، ولكنها ارتقت إلى المكانة الأدبية بفضل احتذائها اللغة العربية فى صورة الترجمة ، ولابد أن تكون هذه الترجمة قد سبقتها جهود عديدة لإغناء تلك اللغة تمهيداً للسمو بها إلى المكانة الأدبية ، ومن هذه الجهود ما اعتمد قطعاً على شروح النصوص القرآنية والدينية أول العهد بالإسلام ، وهى نصوص تتناول كثيراً من

---

(١) انظر : Guyard op. cit. pp. 81-83 .

شئون الحياة السياسية والمدنية ، وسند ذلك ما يحكيه المؤرخ الفارسى أبو جعفر نرشخى فى كتابه « تاريخ بخارى » من أهل تلك المدينة كانوا فى أول العهد بالإسلام يقرأون القرآن فى ترجمته الفارسية[1] . وكانت تلك القراءة تتبع حتماً شروطاً وتعليقات لفهم معانى النصوص الأصلية ، ولا يتيسر ذلك بدون إدخال كثير من الألفاظ العربية والمعانى التجريدية والصور الدينية ، مما ترتب عليه حتماً إغناء تلك اللغة فى أول عهدها بممارسة مثل هذه الموضوعات ، ويظهر ذلك الجهد واضحاً فى ترجمة الوزير السامانى أبى على محمد البلعمى لتاريخ الطبرى فى أواخر القرن العاشر الميلادى ، متصرفاً فيه على حسب ما سبق أن أشرنا إليه فى هذا الكتاب[2] ولا أدل على ذلك من قول بلعمى فى مقدمة ترجمته الفارسية : « لما وجدت ذلك الكتاب يحتوى على كثير من الحكم والأمثال ، وعلى شرح آيات قرآنية وأشعار جميلة ، وعلى سير الأنبياء والملوك ، اجتهدت فى ترجمته إلى اللغة الفارسية طالباً من الله العون » ، وبهذه الترجمة تحقق اللغة الفارسية أسلوب الأدب النثرى . وأسلوب بلعمى فى ترجمته سهل خال من الحلية اللفظية إلا ما ندر من سجع ، وإلا ما يذكره أحياناً من جمل أو مفردات تتوارد على معنى واحد . محاكاة للأسلوب العربي ، ونسبة الألفاظ العربية فى هذه الترجمة ضئيلة ، تتفاوت ما بين ثلاث فى المائة وخمس وعشرين وتكثر فى الإصطلاحات والتعبيرات الدينية والكلمات التجريدية ، وقلما تكون الألفاظ العربية فى هذه الترجمة أسماء لأشياء محسة .

وبالترجمة أيضاً ظهر النثر الفنى الفارسى ، وذلك بترجمة أبى المعالى نصر الله لكليلة ودمنة عن العربية لابن المقفع إلى الفارسية ، حوالى عام ٥٣٩ هـ (١١٤٤ م)[3] وقد تصرف أبو المعالى فى ترجمته تصرفاً خلق فى لغته النثر الفنى بخصائصه العربية[4] ، وقد وصل هذا التأثير العربى أقصاه فى العناية بالحلية اللفظية والسجع ، بترجمة الحر باذقانى كتاب « يمين الدولة » لأبى نصر محمد بن عبد الجبار العتبى إلى الفارسية عام ٤٨٢ هـ (١١٨٦)[5] وزادت نسبة الألفاظ العربية فى الأسلوب

(١) انظر : أبو جعفر نرشخى : تاريخ بخارى ، طبعة شيفر ، باريس ١٧٩٢ ص ٤٧ محمد ؟ : شبك شناسى جـ ١ ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

(٣) انظر مقدمة محمد عبد العظيم خان للترجمة الفارسية طهران عام ١٩٢٨ .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٥) انظر هذا الكتاب ص ٢٥٨ - ٢٦٧ - ٣٣٣ - ٣٣٨ - ٣٧٩ - ٣٨٥ .

فتراوحت فى هذه المرحلة ما بين خمسين وثمانين فى المائة ، حتى كادت تكون الكلمات عربية مرتبة على حسب قواعد النحو الفارسى ، بل إن النحو نفسه لم يسلم من التأثير العربى ، ومظهر ذلك حذف الفعل فى بعض الجمل الفارسية أو تقديمه ، أو خلق الفعل المبنى للمجهول على غرار ما فى العربية . وكذلك استعمال الحال كما فى النحو العربى ، وقد تم ذلك كله بفضل من يجيدون اللسانين : العربية والفارسية ، وبفضل الترجمة على اختلاف صورها ـ سواء من البهلوية القديمة بفضل ابن المقفع واترابه ، أم من العربية إلى الفارسية كما سبق ـ تبادلت فيهما اللغتان التأثير فى الأجناس الأدبية النثرية والشعرية ، ونذكر هنا أهمها . . فمن الأجناس الأدبية النثرية التاريخ ، والمقامة ، والقصة على لسان الحيوان ، وقد سبق أن أجملنا القول فيها[1] .

ومنها أيضاً أدب **الحكمة والسلوك** ، وهى حكمة الملوك أو وصايا العظماء أو حكايات خلقية عامة تمت بصلة إلى السياسة ، وقد كثرت الكتب فى هذه الموضوعات فى الأدب العربى للعصر العباسى ، وهى متأثرة بأدب النصائح الإيرانية مما كان يطلق عليه « أندرز » أو « بندنامه » . وكان هذا الضرب من الأدب قد لقى رواجاً كبيراً فى اللغة البهلوية فى آخر العصر الساسانى .

وقد تكون لذلك صلة بنبوغ كثير من مسلمى إيران فى القصص والمواعظ العربية ، مما كانوا يجيدون اللغتين فيما يروى الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة الرقاشى ، وكانوا من خطباء الأكاسرة ، ثم نبغوا فى العربية نبوغهم فى الفارسية ، ومثل موسى الأسوارى[2] . ولا شك أن هؤلاء كانوا ينتفعون فى قصصهم ومواعظ بثقافتهم الإيرانية ، مما سوغ قول بعض متقدمى المسلمين من ذوى الميول الإيرانية فيما يروى الجاحظ « من أحتاج إلى العقل والأدب ، والعلم بالمراتب[3] والعبر والمثلات ، والألفاظ الكريمة والمعانى الشريفة ، فلنيظر إلى سير الملوك » أى كتب تاريخ الملوك الإيرانية ، وكتب الشاهنامه ، وهى تفيض بهذه الحكايات والنصائح ذات الطابع التاريخى ، مما جعل بلعمى يعتقد أن الأخلاق هى لب التاريخ وجوهره ، ومثالها ما كان فى كتاب « التاج » لابن المقفع ، وهو مفقود الآن ، وقد بقيت لنا منه شواهد

---

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ١٨٩ – ١٩٥ ، ٢٣٣ – ٢٣٨ ، ٢٥٧ – ٢٥٨ .

(٢) الجاحظ : البيان والتبيين طبعة السندوبى جـ ١ ص ٢٧٤ ، ٢٨٤ .

(٣) ؟؟ السابق جـ ٣ ص ١٠ .

ساقها ابن قتيبة فى كتابه : عيون الأخبار ، فى مواضع متفرقة ، كما بقى لنا منه شاهدان آخران فى كتاب تاريخ بيهقى[1] .

وكثير من هذه النصائح كان يساق فى صورة **توقيعات** ، يكتبها الحكام أو يبثونها فى رسائلهم ووصاياهم ، والتوقيعات على هذا النحو من تقاليد الفرس القدماء .. ومن ذلك ما يرويه ابن قتيبة من أن «أبو شروان» كان إذا ولى رجلا أمر الكاتب أن يدع فى العهد موضع أربعة أسطر ليوقع فيه بخطه ، فإذا أتى بالعهد وقع فيه : « أسس خيار الناس بالمحبة ، وأمزج للعامة الرغبة بالرهبة ، أسس سفلة الناس بالإخافة » . وعلى هذا النحو جرت عادة حكام العرب فى توقيعاتهم ، وهم متأثرون فى ذلك بملوك إيران ، ومن حكام العرب من نقبل بعض هذه التوقيعات الإيرانية ، فترجمها كما هى إلى العربية ، وتمثل بها كما سبق أن ذكرنا فى هذا الكتاب[2] .

وفى الرسالة المعزوة إلي تنسر ، رئيس الكهنة فى عهد أردشير ، طائفة من هذه النصائح تذكر بنظيراتها فى الأدب العربى مما عزى إلى بزر جمهر . ومن هذه النصائح الباقية من الأدب البهلوى النصائح أو « أندرزها » المعزوزة إلى « آذرباذ مهر سنذان » ، موبد ، أو رئيس الكهنة فى عهد شاهبور الثانى (٣١١ - ٣٨٠ م) ، وكذا نصائح الحكيم أشنر ، وهو شخصية أسطورية قديمة ثم نصائح خسرو الأول ، وتسمى : « أندرز خسروا كوادان » وهو قباذان ، وكتاب ابن مسكويه « جاودان خرد » فى العربية صورة لهذه النصائح والوصايا الإيرانية ، ولا شك أن لهذه النصائح صلة بالكتب العربية المؤلفة فى المواعظ والآداب والحكم التى أوردها ابن النديم فى « الفهرست » ، وهى كثيرة لا يتسع المقام لسردها والتعليق عليها[3] ، وكذا كتاب الأدب الصغير والأدب الكبير لابن المقفع .

وقد أثر الأدب الإيرانى القديم والأدب العربى معاً فى أدب الحكمة عند الفرس بعد الفتح ، مما نراه فى بعض أشعار الشاهنامه للفردوسى ، وفى قابوس نامه ، الذى ألفه كيكاوس بن اسكندر بن وشمكير المعروف بعنصر المعالى ، وسياسة نامه لنظام الملك ، وما إليها من الكتب الكثيرة . وإنما راج هذا الجنس الأدبى لدى العرب بتأثير الإيرانيين القدماء ، ثم لدى الفرس من المسلمين فيما بعد ؛ لأن النصائح فيه عملية

---

(١) بيهقى (أبو ال؟ محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقى طبعة طهران ١٣٢٢ - ١٩٤٦ م . ص ١٠٥ ، ٦٠٥ .

(٢) انظر ص ١٢٩ من هذا الكتاب .

(٣) ابن النديم : الفهرس من ص ٣٠٥ س إلى ص ٣١٦ س ٢٣ .

غير فلسفية ، ولها مساس بشئون الحياة اليومية ، فهى أقرب إلى طبيعة العرب الأولى التى كانت لا تميل فطرياً إلى التعمق فى النظريات ، ثم إن هذه الحكم مسوقة فى أصلها مباشرة من غير قرائن مسرحية أو ملحمية طويلة ، وهذا طابع شرقى للحكم ، وهو مخالف للطابع اليونانى ، وهذا مما يضعف احتمال تأثير اليونانيين فى هذا الجنس الأدبى .

ويلتحق بأدب الحكمة والسلوك السابق أدب الأقصوصات الشعبية ذات الطابع الخلقى ، ومنها ما هو فى أصله بهلوى ، مثل قصة اعتلاء أردشير العرش على حساب كارنامك أردشير بابكان ، وهو كتاب أهداه أردشير إلى ابنه سابور ، ولم يصلنا شىء من هذا النص البهلوى . وصاحب الفهرست يحكى أن البلاذرى قد ترجمه شعراً إلى العربية[1] ، ويقرنه صاحب الفهرست بكتاب كليلة ودمنة[2] ، وقد وصلت بعض أجزاء هذه الوصية إلينا ، وبخاصة الجزء الختامى منها ، فى كتاب التنبيه ، وهو خاص بنبوءة زرادشت بهلاك الشريعة الزرادشتية والامبراطورية الإيرانية فى خلال ألف سنة من بعده[3] ، وكانت هذه الأقصوصة من مصادر الدينورى والثعالبى والفردوسى وتمت بصلة إلى هذا الجنس الأدبى الكتب التى ذكرها صاحب الفهرست ، مثل « كتاب حديث اليأس والرجاء والمحاورة التى جرت بينهما »[4] ، « وكتاب الهنديين الجواد والبخيل والاحتجاج بينهما وقضاء ملك الهند فى ذلك » ثم « كتاب الفيلسوف الذى بلى بالجارية قيطر »[5] ، والاسم الأخير محرف وصحته : مشك دانه وهى حبة المسك ، وقد سبق أن ذكرنا القصة وتأثير العربية فيها فى الآداب الأوروبية[6] .

وأما الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية فى أسلوبهما الأدبى وتقاليدهما ، فتأثير العربية فيهما أوضح وأظهر ، كما يتضح ذلك بالنظر فى الرسائل التى جمعها وألفها بهاء الدين محمد بن مؤيد البغدادى ، المتوفى حوالى أواخر القرن السادس الهجرى

---

(١) الفهرست س ١١٣ - ١١٤ .

(٢) نفس المرجع ص ١٣٦ س ١٥ - ١٩ .

(٣) المسعودى : التنبيه والإشراف ص ٨ ، ص ٩٨ -٩٩ .

(٤) ففهرس ص ٣١٦ س ٤ - ٥ .

(٥) نفس المرجع ص ٣١٦ س ٤ - ٥ .

(٦) هذا الكتاب ص ٧٦ والكتاب نفسه مذكور فى الفهرست أنه إيرانى (ص ٣٥٠) س ٦ باسم كتاب مسك زنانة وشاه زنان .

(الثانى عشر الميلادى) فى كتابه المسمى « التوسل إلى الترسل »[1] . مما يطول بنا القول فى مقارنته ، ونكتفى بتقرير التأثير العربى البالغ المدى فيه .

تلك أهم أجناس الأدب النثرية ، أما **أجناس الأدب الشعرية** فقد سبق أن ذكرنا ما يخص الحوار[2] **والوقوف على الأطلال** منها[3] ، وكذا ما يخص أوزان الشعر[4] .

ونكتفى بأن نضيف أن **القصيدة الغنائية** فى الفارسية سارت على نظام تطورها فى العربية ، فكان الغزل فيها تابعاً للمدح ، ثم صار الغزل جنساً أدبياً مستقلاً ، ثم وجد الغزل الصوفى ، وإن كان الغزل الصوفى أكثر تنوعاً وأعمق معانى فى الفارسية منه فى العربية .

والشعر القصصى فى القصص الطويلة انفردت به الفارسية بوصفه جنساً أدبياً مستقلا ، ولكن الأدب العربى أثر فيه فى موضوعاته الدينية ، كقصة يوسف وزليخا[5] . أو موضوعاته الفلسفية الدينية ، كقصة ليلى والمجنون ، أو فى التيارات الفكرية الفلسفية التى غزته بتأثير الدين الإسلامى مما لا سبيل إلى شرحه هنا ، وحسبنا الإشارة إليه .

ومعلوم أن أدبنا الحديث اتصل بالآداب الكبرى العالمية ، وتأثر بها صنوفاً من التأثير أشرنا إلى بعض مظاهره فى الفصل الثانى من هذا الباب ، وهذه كلها نواح خصبة للبحوث المقارنة ، ندعو الباحثين إلى الإسهام فيها على نحو ما فعل كتاب الآداب الكبرى فيما يخص آدابهم ، كى يتسنى لنا أن نكتب تاريخ الأدب العربى على نهج أوضح وأقرب ما يكون من الكمال وأوفى طريقة وأكثر إفادة .

---

(١) البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى الترسل طبعة طهران ١٣١٥ (١٩٣٧) .

(٢) وكان الحوار شعراً أو نثراً انظر ص ٢٧٥ - ٢٦٥ من هذا الكتاب ، ومنه المفاخرات للمقدسى والمناظرة بين السيف والقلم لابن الوردى . وانظر كذلك بعض عناوين الكتب فى الفهرست ص ٣١٥ - ٣١٩ .

(٣) ص ٢٠٥ - ٢١١ من هذا الكتاب .

(٤) ص ٢٧٥ - ٢٨٠ من هذا الكتاب .

(٥) انظر ص ٣٢٢ - ٣٢٣ من هذا الكتاب .

الفصل السادس

المذاهب الأدبية

تدخل المذاهب الأدبية فى الدراسات المقارنة بوصفها تيارات فكرية وفنية واجتماعية ، تعاونت الآداب الكبرى العالمية فى نشأتها ونموها . وقد مثل كل مذهب منها روح العصر الذى نشأ فيه خير تمثيل ، فكان فيه بمثابة تيار عام فرضه العصر على صفوة كتابة المفكرين كى يستجيبوا لمطالبه . ويقودوا إمكانياته ، ويبلوروا مثله ويشاركوا فى وجوه نشاطه الإنسانية . وهذه المذاهب لدى دعاتها وممثليها الحقيقيين ليست مفروضة عليهم من خارج نطاق الفن ، لأنها صادرة عن إقتناعهم وولائهم لروح عصرهم وإيمانهم برسالتهم الإنسانية فيه .

وقد ازدهرت هذه المذاهب فى الآداب الغربية منذ أسفر عصر النهضة الأوروبى عن الاستقرار الكلاسيكى ، بما ساد فيه من أسس فنية وفكرية .

وقد سبق أن أشرنا إلى كثير من مبادىء هذه المذاهب وأسسها ، تبعاً لدراستنا للمواقف والنماذج البشرية وتأثير الكتاب العالميين فى مختلف الآداب ، ولكنا نتخذها هنا موضوعاً مستقلا للدراسة . وأهميتها واضحة من ناحية تأثيرها العميق فى أدبنا الحديث ، إذ لا نستطيع أن نفهمه حق الفهم ولا أن نتبع ، فى دقة ، جوانب التجديد فيه بدون القيام بتلك الدراسة . وليست غايتنا هنا تفصيل القول فى ذلك ، مما لاسبيل إليه فى حدود هذا الكتاب . إنما نقصد إلى بيان سير المذاهب ، بما يجلو معناها فى مفهومها الكامل فى الآداب الغربية ، لنشير بعد ذلك إلى مقدار إفادتنا منها . وقصداً إلى الإيجاز ، سنحتاج إلى إحالة القارىء على بعض ما سبق أن قدمناه . تضمنها فى ثنايا هذا الكتاب . والمذاهب الكبرى التى سنوجز فيها القول هى الكلاسيكية ، والرومانتيكية ، والبرناسية والواقعية والرمزية ، ثم الوجودية .

وقد سبق الإيطاليون إلى التمهيد لنشأة المذهب الكلاسيكى . فقد كثرت عندهم ترجمات فن الشعر لأرسطو عن الأصل اليونانى فى القرن السادس عشر وكذا «فن الشعر» لهوارس ، وتوالت شروحها .

ثم ألفت كتب أخرى كثيرة ، عنوانها : فن الشعر ، وهى تنهج منهج الكتابين السابقين ، وتأخذ عنهما ، ولكن مع تأويل تبعد به قليلا أو كثيراً عن المعنى الدقيق

فيهما . ونشير هنا ـ من بين هذه الكتب الكثيرة ـ إلى كتاب «روبرتلو» الذى نشر عام ١٥٤٨م ، وعنوانه : شرح كتاب أرسطو فى فن الشعر[١] ، وهو أول هذه الكتب ، ثم كتاب مينتورنو : فن الشعر[٢] ، ثم شروح سكالوجر Scaliger وكاستلفترو Castelvetro . وفى هذه الكتب جميعا وضحت المبادىء الأولى للقواعد الكلاسيكية . فغاية الشعر هى الفائدة الخلقية من خلال المتعة الفنية ، وأنه يتطلب التعلم والصنعة ، ويعتمد عليها أكثر مما يعتمد على الإلهام أو الموهبة ، مع شرح قواعد الأجناس الأدبية ، وبخاصة قواعد المأساة والملهاة فى ضوء «محاكاة الأقدمين» ، كما سبق أن أشرنا[٣] وعلى الرغم من هذه الجهود فى نقد الإيطاليين ، لم يتم نضج الكلاسيكية ، ولم ينتج الكتاب أدباً على حسب قواعدها ، إلا فى اللغة الفرنسية فى القرن السابع عشر ، وقد ألف «بوالو» فى فرنسا كتابه : فن الشعر ، عام ١٦٧٤م أى بعد أن استقرت الكلاسيكية . ولكنه كان خير من قعد لها . ومثل فى خروجه روح العصر واتجاهاته على حسب مبادئها ، ولذا ساعد على استقرارها فى الأدب الانجليزى بعد ذلك . وقد ترجم كتابه إليها ، ترجمة حرة ، الشاعر الإنجليزى جون أو لدهام John Oldham (١٦٥٣ ـ ١٦٧٣) . ومن قبل أثر «بوالو» تأثيراً عميقاً فى «جون دريدن» (١٦٣١ ـ ١٧٠٠) ومعاصريه فساروا على نهج الكلاسكيين الفرنسيين فى أدبهم ونقدهم ، كما فى محاوره «دريدن» فى نقد الشعر[٤] . وعليه وعلى «بوالو» اعتمد الإسكندر بوب (١٦٨٨ ـ ١٧٤٤) فى رسالته فى النقد[٥] ، وهى رسالة شعر تعليمى ، فيها يضع قواعد المسرحية محاكياً القدماء ، على نحو ما فعل «بوالو» . ولم يغب عن عينيه مثال «بوالو» فى كل ما نظم فيها ، وقد سبق أن ذكرنا مسرحية دريدن فى موضوع كيلوباترا ، وفيها يتجلى تأثير المسرح الكلاسيكى الفرنسى فى الوحدات الثلاث وطريقة المعالجة بعلمة ، على الرغم من إعجاب دريدن بشكسبير الذى كان خير من عالج هذا الموضوع فى الأدب الإنجليزى قبله[٦] .

---

(١) انظر : Francesco Robertelli (cu Rogertette) : Jn bbsurs.

(٢) انظر : Arisotelis de Arte Poetica Explicationes (1548).
Miruaco Arte Poetica (1563).

(٣) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٣ - ٢٩ : ٣٢ - ٤٠ .

(٤) Dryden : Essay on Dramatic Poesie 1668 وهو فى صورة حوار بين أربعة أشخاص منهم Neander وهو الاسم المستعار للمؤلف نفسه .

(٥) انظر .A.Pope : Essay on Criticism (1711) وأهم فارق بين كلاسيكية هؤلاء والكلاسيكية الفرنسية أنهم يحفلون بمحاكاة الطبيعة أكثر مما يحفلون بالغاية الخلقية .

(٦) انظر هذا الكتاب من ٣٦٥ ـ ٣٧٥ ثم :
B. Legouis and La Cazamian. Histoire de la Litterature anglaise, paris 1964, pp. 605, 610,

وفى ألمانيا رست قواعد الكلاسيكية الفرنسية كذلك ، وبخاصة بعد رسالة جوتشهيد Gottsched (١٧٠٠ - ١٧٦٦) فى فن الشعر ونقده ، وقد نشرت لأول[١] مرة عام ١٧٣٠م . وفى الكلاسيكية كلها تجلت الفلسفة «العقلية»[٢] . ومن الناحية الفنية سارت الكلاسيكية على فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض ، وحافظت بعامة على الوحدات الثلاث فى المسرحية على حسب تأويل الإيطاليين لها عن أرسطو ، وعلى نظرية «محاكاة الأقدمين» كما سبق أن ذكرنا[٣] .

و«العقلية» عند الكلاسيكيين أساس لفلسفة الجمال فى الأدب . إذ الأدب إنعكاس للحقيقة ، وعندهم أن الحقيقة هى فى كل زمان ومكان . والعقل هو الذى يحدد رسالة الشاعر الاجتماعية ، ويعزز القواعد . الفنية الأخرى ، وهو عماد الخضوع للقواعد عامة ، ثم إنه هو الذى يوحد بين المتعة والمنفعة ، ولايصح أن يحاكى الأقدمون إلا بقدر اتباعهم للعقل . وقد ساعد «ديكارت» على إرساء قواعد العقل عند الكلاسيكيين ، ولكن أصل التأثير يرجع إلى شروح الإيطاليين لأرسطو من قبل . والعقل عندهم مرادف لصدق الحكم ، ويتنافى والخيال فى معناه قديماً كما عرفوه عن أرسطو ، إذ الخيال غريزة عمياء ، وقسمة مشتركة بين الإنسان والحيوان ، وعندهم أن الشعر المسرحى «لغة العقل» . بل إن «سانت افريمون» Saint Eviemond عاب الشعر نفسه باسم العقل . وفضل عليه الفكرة الواضحة فى النثر . وفى هذا المجال ازدوج تأثير «العقلية» الكلاسيكية والديكارتية معاً[٤] . وكان من نتيجة ذلك أن ضعف الشعر الغنائى وهان شأنه ، وبخاصة فى الأدب الفرنسى . وظلت الحال كذلك حتى الرومانتيكية .

والعقل عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحكم السليم ، ومن هذه الناحية أتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة ، وهم يعارضونه بالذوق الفردى ، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغير ، فأساس الجمال فى الأدب «العقل» أن يكون صالحاً لكل زمان ومكان[٥] .

---

(١) أنظر كذلك : Aug, Dupoy : Les Litteratures Comparées de France et d'Allemagne,pp. 15-16.

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٣٢ - ٣٤ .

(٣) أنظر هذا الكتاب ص ٢١ - ٢٧ .

(٤) كتابى : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ص ٥٧ إلى ٦٩ .

(٥) طالما نص فى مقدمة المسرحيات الكلاسيكية على مدح العقل بهذا المعنى ، ويدافع عنه موليير فى مسرحيته Gritque de l'Ecole dcs Femmes, V.Sc. 8. :

أنظر كذلك : Boileau : Art Protique Chant I, V. 45-48-11., 191-192.

وهم يترجمون «العقل» فى النقد خلق الجماهير التى يتوجه إليها الشاعر . وبعاداتها . وهذا هو معنى التضايق بين العقل وما سموه : «الذوق السليم» أو «مراعاة ما يليق» .

وجمهور الكلاسيكيين محدود أرستقراطى . فليس أدب الكلاسيكيين شعبياً . وكانت «جماعة الثريا»[١] فى عصر النهضة أصرح فى دعوتها من الكلاسيكيين ، حين نصت على تحقيرها لسواد الشعب ، وقصرت الفن على الصفوة . وحتى فى الملهاة كان يقصد الكلاسيكيون إلى إرضاء السادة قبل البراجوازيين وسواد الناس . وهم يصرحون بأنهم لايتوجهون إلا إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون إذ للشعر جمالا لاتراه كل العيون ويحقر الناقد الكلاسيكى «شابلن» من شأن الشعب . وينصح صديقاً له ألا يتوجه إلى سواد الناس لأنهم فى الحقيقة لايمثلون الشعب ، إذ هم ثمالته . وإنما يجب أن يتوجه الشاعر إلى الصفوة والسراة . فإذا قال هذا الناقد فى موضع آخر إنه إنما يتوجه إلى الشعب . فهمنا ماذا يقصد به . كما يفسره هو ، إذ يقول إنه يقصد بالشعب «أعضاء المجالس النيابية» (من الارستقراطيين لذلك العهد) ، والفرسان ، والسراة لأنهم الذين يجمعون إلى معرفة الذوق السليم»[٢] ، كما كان ذلك الذوق مفهوماً عندهم .

وفى ظل القواعد الكلاسيكية راج الشعر المسرحى ، وضعف الشعر الغنائى وانمحت الذاتية تحت سلطان المجتمع الارستقراطى ، وقد ساعد أدبهم على دعم القيم والتقاليد السائدة .

وفى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر الميلاديين ، قامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، فى انجلترا أولا ، ثم فى ألمانيا وفرنسا ، ثم فى أسبانيا وإيطاليا . والتيار الفلسفى الذى قامت عليه الرومانتيكية هو التيار العاطفى ، الممثل فى الفلسفة العاطفية ، وقد سبق أن أوجزنا القول فى أسسها العامة وقابلناها بالفلسفة العقلية التى دعمت المذهب الكلاسيكى[٣] .

وقد كان جمهور الرومانتيكيين هم الطبقة الوسطى أو الطبقة البرجوازية ، بعد أن كان جمهور أسلافهم يتمثل فى الطبقات الارستقراطية التى كان يعتمد عليها الكتاب الكلاسيكون ، ويحرصون على نيل الحظوة لديها . وكانت قد نهضت الطبقة الوسطى

---

(١) هذا الكتاب ص ٢٤ ـ ٢٧ .

(٢) أنظر : J. Chapeleain : La préface

وكذا : R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France part. I. chap. IV. V.

(٣) أنظر هذا الكتاب صفحات ٣٢ ـ ٤٢ والمراجع المبينة بها .

فى عصر الرومانتيكيين ، وتطلعت إلى نيل حقوقها السياسية والاجتماعية . فوجد فيها الكتاب جمهوراً يقرأ لهم ويمكنهم الاعتماد عليه . والإكتفاء به بدلاً من الاعتماد على الطبقات الارستقراطية . وقد كان هؤلاء الكتاب أنفسهم من صميم تلك الطبقات . ففضلوا أن يعبروا عن مطالب طبقتهم ويبلوروها ، ويعيشوا فى صميم مسائلها ومشكلاتها . على أن يظلوا يعيشون ـ كأسلافهم ـ على هامش طبقة أرستقراطية ليسوا منها . وأنفوا أن يقنعوا بمكان متواضع فى المجتمع ، يعبرون فيه عن قيم لاتمثل حاجات طبقتهم الاجتماعية الملحة . على أن مسلكهم فى ذلك كان يتفق والمشاعر الإنسانية . إذ كانوا يدافعون عن طبقة مهضومة الحق ، هى الطبقة التى نشأوا فيها . وهم على وعى بأنهم يقودون معركة التحرير ضد طبقات الطفيليين من الأرستقراطيين . فكان الأدب تمهيداً للثورة ومصاحباً لها . عن حرية وإيمان برسالته الإنسانية . ففيه ـ على حد تعبير فكتور هوجو : «تظهر إلهة الشعر من جديد ، لتستولى علينا وتقودنا ، باكية على ما فى الإنسانية من بؤس ، تحلق فى الذرى أو تهبط إلى الأعماق قارعة أو معزية . فترد الحياة جميعاً وضاءة ، بتحليقها ، وعصفها ، وبأنغام مزهرها منطقة كإعصار من الشرر ، وبما لها من آلاف العيون فى آلاف الأجنحة . وبفضل ذلك التقدم القدسى تسرى الثورة اليوم فى الهواء والحناجر والكتب وتأخذ الثورة بيد الحرية أختها . فتجعلها تنفذ فى كل إنسان من جميع مسامه . وبعد أن ملأت الشعب اعتداداً محت التجاعيد القديمة من الحياة ، وسمت بسواد الشعب المحقور . ثم أصبحت فكرة بعد أن استقرت حقا»[1] وتجلى فى أدب الرومانتيكيين ـ نتيجة الفلسفة العاطفية والتعبير عن مطالب الطبقة البرجوازية ـ الاعتداد بالفرد وحقوقه تجاه المجتمع . مما استلزم لديهم قيام نوع من التعاون جديد ، بينه وبين مجتمعه يقصد فيه إلى الحد من حقوق الطبقات الأرستقراطية . تمهيداً للقضاء عليها . فكانت موضوعات المسرحيات والقصص والأشعار الغنائية ذات طابع شعبى ، وكانت شخصياتها من سواد الشعب أو من الشعوب البدائية ذات الفضائل الفطرية . فإذا تحدثوا عن شخصيات أرستقراطية كان ذلك للحملة عليها والسخرية منها . وتحميلها تبعة ما ساد مجتمعهم من مظالم[2] . وطالما قصدوا إلى

(١) من قصيدة لفكتور هوجو يصور فيها فضل الأدب وأثره فى الثورة من ديوانه «تأملات» Contemplations وعنوان القصيدة .

Réponse à un aete d'accusation vers 205-234.

(٢) أنظر كتابى الرومانتيكية ص ١٠٨ ـ ١١٠ .

أعذار الفرد فيما يرتكب رغبة فى تنبيه مجتمعهم إلى ضحاياه[1] . وكان عصرهم كذلك هو عصر نشوء القومية والوطنية فى أوروبا . فأخذوا يحيون فى أدبهم مآثر أجدادهم وصراعهم فى سبيل حريتهم ، ويشيدون بذلك خاصة فى القصص والمسرحيات . وحرصوا فى هذه المسرحيات والقصص على وصف اللون المحلى للعصر أو البلد الذى تجرى حوادثها فيه . وهذا اللون الموضعى قد حافظت عليه المذاهب الأدبية الأخرى التى تلتهم . وتمثل فى الاتجاهات السابقة كلها طابع الأدب الرومانتيكى من الناحية الاجتماعية المدعمة بالاتجاه الفلسفى العاطفى السابق الذكر .

أما من الناحية الفنية ، فقد اخترعوا قوالب فنية تلائم مقاصدهم ، كما فى جنس القصة التاريخية الذى سبق أن أوجزنا فيه القول[2] . وفى المسرحية خلطوا المأساة والملهاة فيما يسمى الدراما الرومانتيكية ، اقتداء بشكسبير ، وقضوا فيها على وحدة الزمان والمكان .

وقد نهض الشعر الغنائى نهضة عظيمة بفضل الرومانتيكيين ، لاعتدادهم بالفرد ومشاعره . ولفهمهم الخيال على نحو يناقض ما كان يفهمه الكلاسيكيون فالخيال عند الرومانتيكيين هو الذى يولد الصور . والصور وسائل تجسيم المشاعر والأفكار . وقد كان الفيلسوف الألمانى «كانت» أعظم فيلسوف أثر فى آراء الرومانتيكيين فى بيان قيمة الخيال . وعنده أن الخيال ذو صلة بالحواس التى تصدر عنها معارفنا الدنيا ، ولكنه يستقل عن هذه الحواس فى أنه يستطيع وحده أن يكون صوراً دون ضرورة مثول الأشياء الحية أمامه . فإذا أقتصر على توليدها مامر بالحس - قبل - من مرئيات فهو الخيال العام . أما إذا تجاوزت ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة ، وهى فى ذاتها أصيلة لا عهد للمرئيات الواقعية بها ، فهو الخيال الإنتاجى . وعلاقته بالحساسية والإدراك ليست علاقة خارجية ، ولكنها علاقة التنظيم والتكوين والتوحيد ، لأنه يوحد بين المعرفة فى أدنى درجاتها عن طريق الحواس ، والمعرفة فى أعلى درجاتها بالإدراك ولاتتيسر المعرفة للإنسان بدونه . ويضيف «كانت» إلى ذلك قوله : «قلما يعى الناس قدر الخيال وخطره»[3] . ويقسم «كوليردج» الخيال إلى نوعين : الخيال الأولى ، وهو مقابل لما سماه «كانت» : الخيال الإنتاجى ، وهو ضرورى لكل

(١) أنظر هذا الكتاب ص ٣٧ - ٣٨ - ١٧٦ - ١٦٧ - ٢٢٨ - ٢٣٠ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ٢١٣ - ٢١٤ - ٢١٥ .

(٣) Martin Hedegaer; Kant et le probeme de Métaphysique p.p. 185 - 196.

إدراك علمى ، ثم الخيال الثانوى ، وهو الخيال الجمالى ، ويتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال السابق من مدركات ، فيحولها إلى تعابير بمثابة الجسم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية . والطبيعية ـ كما يراها الشاعر ـ رموزاً للحياة الفكرية التى يمارسها المرء أو يشارك فيها[1] . وتردد مدام دى ستال ـ وهى أول داعية للرومانتيكية فى فرنسا ـ صدى هذه الآراء التى مثلت تياراً عاماً أوروبياً لدى الرومانتيكيين بقولها : فى داخل كل أمرىء مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية . وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة[2] . وقد كان للاعتداد بالخيال على هذا النحو أثر فى السمو بمكانة الشعر الغنائى . على حسب ما يقول «هردر» : «الشعر الغنائى هو أتم تعبير عن الانفعال أو عن التصور فى أعلى درجات إيقاعه اللغوى» . وفى ذلك ولد الشعر الغنائى فى مفهومه الحديث فى الأدب الأوروبى . وضعف شأن شعر المدح التقليدى ، وهان الشعر الخلقى والتعليمى ، وفضل الشعر الغنائى شعر المسرحيات الموضوعى . تمهيداً لانصراف هذه المسرحيات إلى لغة النثر بعد الرومانتيكيين .

وفى داخل التجربة الشعرية تصبح كل صورة بمثابة عضو حى فى بنيتها الفنية . وهذا ما يسمى «عضوية» الصورة الشعرية . فالقصيدة وحدة عضوية تشبه وحدة المسرحيات العضوية[3] . وتبعاً لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية ، أى ذات بنية حية ، تنموا بها من داخلها ، فى اتساق تام نحو نهايتها . وهذه خاصة الشعر . وبه يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير . وأول من قرر هذه الخاصة «لسنج» الألمانى (١٧٢٩ ـ ١٧٨١) فى كتابه : «لاوكون» Laokoon الذى صدر عام ١٧٦٦ وهو رومانتيكى فكرته هذه ، على الرغم من كلاسيكيته فى آرائه الأخرى ـ وعنده أن الرسم والنحت مبدؤهما مكانى لازمانى ، فى حين مبدأ الشعر زمانى لامكانى ، لأنه يجسم لنا الأفكار من خلال حركة القصيدة . وقد أعجب بقوله هذا «جوته» . وهو من آباء الرومانتيكيين . ويقرر هذا المبدأ الفنى أيضاً «أوسكار وايلد»[4] ، فالقصيدة الغنائية

---

(١) أنظر :

Martin Hedegger : Kant et et le probleme de la Métaphysique pp. 185-196.

(٢) أنظر :

Mme de stal : de l'Allemagne, de Partie. Chap. VIII.

(٣) مرجع «كوليردج» السابق ، الفصل الثامن عشر ، وكذا .

Cscar Wilde : Works of., London 1949, p. 949 .

(٤) Oscar Wilde Worws of., p. 965.

ذات وحدة عضوية حية نامية[1] . وخاصة الصورة فى شعر الرومانتيكيين أنها شعورية تصويرية ، لا عقلية فكرية . ومنذ الرومانتيكيين تقرر أن كمال الشعر فى لغته التصويرية ، لا التقريرية العقلية ، ولذا عيب الشعر الكلاسيكى - فيما يرى «كوليردج»- بأنه يضحى بالعاطفة المنطلقة المشبوبة فى سبيل الدقائق الذهنية والوثبات الفكرية . ويقول جورج مور «أوبئة العمل الفكرى وطفيلياته : تلك هى الأفكار»[2] . ومبنى الصورة على المشابهات الجوهرية التى تثير المشاعر ، لا على المظاهر العرضية العابرة . والرومانتيكى ذاتى فى صوره ، يصف الطبيعة والأشياء من خلال ذاته . فنفسه مرآة لما حوله ومن حوله .

ولذا كانوا يخلطون مشاعرهم بمناظر الطبيعة ، ويكثرون من تشخيصها وقد دعوا فى صورهم إلى الأصالة ، بحيث يصدر الشاعر عن ذات نفسه فى موقفه ، لا إلى حفظ فى ذاكرته من صور . يقول فكتور هوجو : يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أى أمر كلاسيكيا كان أم رومانتيكياً ، يستوى فى ذلك شكسبير ، وشيلر وكورنى . . أن طفيلى العملاق لايزيد عن أن يكون قزما»[3] وقد أثر الرومانتيكيون أبلغ الأثر فى الشعر الغنائى ، فنهضوا به ، وجددوا مفهومه ، وسنوا فيه أصولا فنية أثرت أعمق الأثر فى شعرنا الحديث ، بل إنها - فى كثير من نواحيها السابقة - أثرت فى المذاهب الأدبية التى خلفتهم .

وحول منتصف القرن التاسع عشر الميلادى ماتت الرومانتيكية فى الآداب الكبرى الأوروبية . وأخذ يخلفها مذهبان آخران : أحدهما المذهب البرناسى ، وهو مذهب الفن للفن فيما يخص الشعر الغنائى ، ومذهب الواقعية أو الواقعية الطبيعية فيما يخص القصة والمسرحية . والأسباب الفلسفية والاجتماعية التى ساعدت على موت الرومانتيكية ، هى التى ساعدت على قيام هذين المذهبين فى تلك الآداب . ولهذا كان بين هذين المذهبين وجوه شبه كثيرة ، على الرغم من الفروق الأخرى الجوهرية بينهما ، تبعاً للأجناس الأدبية التى شغلا بها .

---

(١) F.Kermode. Romantic Image. chap. V.

(٢) المرجع السابق ، الفصل الثالث .

(٣) أنظر : V. Hugo Odes et Ballades (1828) préface.

فأما المذهب البرناسى فهو نسبة إلى جيل «بارناس» باليونان موطن الإله أبولو وآلهة الفنون فى أساطير اليونان قديما ، وهو المقام الرمزى للشعراء[١] . وكان قيام هذه المدرسة على أساس فلسفى مزدوج إذ هو يعتمد من ناحية على الفلسفة المثالية الجمالية ، وأعظم دعامة لهم من هذه الناحية فلسفة «كانت» (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) ، ومن ناحية ثانية على الفلسفة الواقعية والتجريبية التى سادت فى أوروبا منذ حوالى منتصف القرن التاسع عشر .

وموجز ما يخص الفلسفة المثالية أن «كانت» كان أعظم من فرق بين الجمال فى ذاته والمنفعة . فالعمل الفنى ذو خصائص جوهرية بها تتوافر له صفة الجمال ، وجماله المحض لايتمثل فى سوى شكله . والحكم الجمالى يمتاز بخصائص : أولها أنه يصدر عن رضا من الذوق لاتدفعه إليه منفعة . أى أن المتعة الفنية لاتهتم بقيمة موضوعها وتحقيقه ، بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقى الذى يريد تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لايشتهى أكلها أو بيعها بوصفه فناناً . وثانى هذه الخصائص أن الجمال تقومه الأذواق محسوساً . دون حاجة إلي أفكار عامة مجردة . وثالث هذه الخصائص أن كل شىء له غاية تدرك أو يظن وجودها فيه . إلا الجمال . فإننا نحس أمامه بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية منه ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال كان غاية فى ذاته . فإذا فكر عالم النبات أو التاجر أو الزارع فى إنتاج فاكهة وقيمتها التجارية ، فإنه لايفكر حينذاك فى قيمتها الجمالية . وعلى من يريد أن يتوافر له الذوق الجمالى أن يعجب بالشىء الجميل دون أن يلقى بالا لمثل هذه الغايات . وهذه ما يسميه «كانت» «الغائية بدون غاية» فى الشىء الجميل . ورابع هذه الخصائص أن الحكم الجمالى ذاتى إبتداء ولكنه موضوعى من ناحية التصوير أى من ناحية اشتراك ذوى الأذواق فيه دون حاجة إلى أقيسة منطقية أو تجارب عملية ، لأنه صادر عن الوعى الجمالى . فإذا حكمنا بما يخالفه كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى . تشبه معصيتنا لضميرنا الخلقى ، فيما لو خالفنا واجباً خلقياً : فالجمال موضوع متعة لا غاية لها ولا علاقة لها بالمنفعة المحسة ، كما هو الشأن فى الشىء اللذيذ ، ولا بالمصلحة الخلقية ، كما هو الشأن فى الخير[٢] . ويعد

---

(١) وقد جمع شعر أقطاب هذا المذهب فى دواوين من عام ١٨٦٦ حتى ١٨٧٦ ، أطلق على مجموعها اسم : «برناس المعاصر» Le Parasse Contemporain رمز إلى أنهم يعنون كل العناية بكمال الصياغة الفنية للشعر الغنائى .

(٢) تلك فكرة عامة عن كتاب «كانت» المسمى Gritique de Jugement أنظر كذلك :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, pp. 56-58-E. Bréhier : Histoire de la Philosophie, ll, pp. 558 - 564.

الفيلسوف الألمانى «هيجل» (١٧٧٠ - ١٨٣١) امتداداً لفلسفة «كانت» فيما يخص معادلة الشكل الجمالى بالمضمون . ويهمنا هنا من ذلك أن يرى أن الكمال الفنى فى تعادل الشكل بالمضمون على أتم صورة قد تمثل فى فن اليونان . وهى مرحلة الكمال التى لن يصل إليها الفن بعد ذلك أبداً[1] .

وقد أثرت هذه الفلسفة فى دعوة البرناسيين إلى استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وفى أن العصر الذهبى للشعر هو عصر الاغريق الذى لن يصل إليه الشعر أبدا .

وكان من أوائل من رددوا صدى هذه الفلسفة فى فرنسا هو «بنجامين كونستان» (١٧٦٧ - ١٨٣٠) فى «يومياته الخاصة التى طبعت عام ١٨٩٥ ، ثم ظهرت عبارة «الفن للفن» فى محاضرات «فكتور كوزان» التى ألقاها فى السوربون عام ١٨١٨[2] - وفيها «الشريعة لأمور الدين ، والخلق للخلق . والفن للفن . ولايمكن أن يكون الفن طريقاً للنافع ، ولا للخير ، ولا للأمور القدسية ، لأن الفن لايقود إلا إلى ذات نفسه» .

وتجلى صدى هذه الفلسفة فى آراء «تيوفيل جوتييه (١٨١١ - ١٨٧٢) وهو من أكبر طلائع البرناسيين . إذ يقول فى صحيفة معاصرة له عنوانها «الفنان» «ونحن نعتقد فى استقلال الفن ، فالفن ليس لدينا وسيلة ، ولكنه الغاية . وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى . ولم نستطيع قط فهم التفرقة بين الفكرة والشكل . . فكل شكل جميل هو فكرة جميلة» . ويقول فى مقدمة قصته : الفتاة دى موبان[3] «يسألون . أية غاية يخدم هذا الكتاب؟ إن غايته أن يكون جميلا» ويقول «لو كنت دى ليل» رئيس هذه المدرسة التى كانت قد تبلورت فى مبادئها الكاملة بعد منتصف القرن التاسع عشر «عالم الجمال - وهو مجال الفن الوحيد - غاية فى ذاته ، لا نهائى . ولايمكن أن يكون له صلة بأى إدراك آخر دونه ، مهما يكن . وليس الجمال خادماً للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، وما عداها يدور فى دوامة من المظاهر . والشاعر الذى يخلق الأفكار ، أى الأشكال المرئية وغير المرئية ، فى صور حية أو مدركة ، عليه أن يحقق

(١) أنظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، صفحات ٣٦٠ - ٣٦٤ والمراجع المبينة .

(٢) وطبعت عام ١٨٣٦ بعنوان محاضرات فى الفلسفة : Cours de Philosophic.

(٣) أنظر : Thophile Gautier : Mademoslselle de Maupin (1935).

الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تنم عن عمق خبرة ، محكمة النسج ، منوعة الألوان ، موسيقية الأصوات . تمتاح من موارد شتى ، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة . إذ أن كل عمل فكرى لاتتوافر فيه الشروط لخلق جمال حسى لايمكن أن يكون عملاً فنياً . ولذا كان على الشعر ألا يهتم بمطالب الحياة المادية المعاصرة إذ القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء[1] .

وفى أقوال «لو كنت دى ليل» السابقة ، تظهر الدعوة الصحيحة للمذهب البارناسى ، ففيها الحرص على استكمال النواحى الفنية للعمل الشعرى ، وفيها كذلك ضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة للشاعر ، بحيث يكون عمله ذا أثر فكرى وإنسانى . وإذا كان «لو كنت دى ليل» قد قطع الصلة بين الشعر الرفيع وبين الدهماء فإنه لم يقطع تلك الصلة بينه وبين الصفوة ، وبينه وبين الحقيقة والعلم . ومن هذه الناحية يتجلى تأثر البارناسيين بالفلسفة الوضعية والتجريبية .

ذلك أن نقاد الأدب لعهدهم أرادوا أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن . وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة عنايتهم بالخصائص الجمالية . وفى تلك الفترة كانت قد عظمت ثقة الكتاب والنقاد فى العلم . وأنه سيحل كل مشاكل الإنسان . وقد دعت الفلسفة الوضعية التى أسسها «أوجت كونت» (١٧٩٨ ـ ١٨٧٣) ، والفلسفة التجريبية بفضل «جون ستيورات ميل» (١٧٠٦ ـ ١٨٧٣) ، وإلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلباً للمعرفة الصحيحة وأن العلم هو الذى يقود إلى هذه المعرفة لا القلب ، كما كان يرى الرومانتيكيون .

وموجز قضايا الفلسفة الوضعية والتجريبية التى تهمنا هنا : أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية وأن الفكر الإنسانى لايستطيع أن يعتصم من الخطأ ـ فى الفلسفة وفى العلم ـ إلا بعكوفه الدائب على التجربة ، وبتخليه عن أفكاره الذاتية السابقة[2] .

وأعظم ناقد أدبى يمثل هذه الفلسفة هو «تين»[3] . وقد تأثر به الواقعيون كما تأثر به البرناسيون . وقد كان «تين» يرى استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية ، وأن

---

(١) أنظر : Leconte de Lisle : Les poètes contemporains (1864) avant-propos.

(٢) أنظر : E. Bréhler. op. II, chap. XV وكذا :
Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Phiosophie. article positivisme.

(٣) وقد شرحنا آراءه وفلسفته وتأثره بالعصر وتأثيره فيه ، ونقدنا نظريته فى هذا الكتاب ص ٦٠ ـ ٦٥ .

الفن يشارك العلم فى هذه الخاصة . يقول فى إحدى رسائله إلى معاصره المؤرخ فرانسوا جيزو «لكل شىء موضعه الخاص به هذه هى قضيتى الكبرى ففى الحياة العملية للخلق سلطانه المطلق . . ولكن إذا كنت أراه كذلك ، وإذا كنت أحبه فى ميدانه ، فإنى أنفيه من الميادين الأخرى . فالفن والعلم مستقلان ، ويجب ألا يكون للخلق أى سلطان عليهما»[1] .

ويظهر صدى الفلسفة السابقة والنقد المتأثر بها فى دعوة «لو كنت دى ليل» . فهو يقول فى حفل استقباله فى الأكاديمية الفرنسية عم ١٨٨٧ «إذا كانت الطبيعة تخضع لقوانين لاتتخلف لاتزال تتحكم فيها ، فإن للفكر الإنسانى كذلك قوانينه التى تنظمه وتوجهه . وتاريخ الشعر يتجاوب مع تاريخ العهود الاجتماعية والأحداث السياسية والأفكار الدينية . وفى الشعر شرح لجوهرها الخبىء وحياتها العليا ـ فهو حقاً التاريخ المقدس للفكر الإنسانى» . ويقول كذلك داعياً إلى وجوب إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر فى موضوعاته التاريخية والإنسانية «إن الفن والعلم اللذان طالما فرقت بينهما جهود الفكر المتباعدة يجب الآن أن يأتلفا ائتلافاً تاماً ، أو يتوحد كلاهما بالآخر . فقد كان أحدهما (الشعر فى عهد الأول) بمثابة الوحى الفطرى للمثال الإنسانى الذى تضمنته الطبيعة الخارجية . وكان الآخر (العلم) هو الدراسة العقلية والتعبير المشرق عنها . ولكن الفن فقد هذه التلقائية الحدسية التى كانت له فى عهده الفطرى ، أو بالأحرى : قد استنفدها . وعلى العلم أن يرشده إلى المنسى من تقاليده هذه . حتى يبعثها حية فى الصورة الخاصة به» ثم يقول : والآن يتوجه العلم والفن نحو أصولهما المشتركة . وعما قريب ستعم هذه الحركة . فالأفكار والحقائق ، والحياة الخاصة والحياة الخارجية . وكل ما هو جوهرى فى أصل الأجناس الإنسانية القديمة وعقائدها وأفكارها وأعمالها أصبح يسترعى عناية الناس جميعاً»[2] ، وذلك هو الأساس الفلسفى للبرناسيين .

أما الجمهور الذى أختاره هؤلاء . فقد كان يتمثل فى صفوة المجتمع الذى يغدون فيه للنواحى الجمالية الرفيعة . ويحيون المثل الإنسانية ببعث الصور التاريخية لعصور الإنسانية الماضية . وقد كان أكثر البرناسيين يتبعون المذهب الرومانتيكى فى بادىء أمرهم . ويشايعون دعامة التقدم الاجتماعى . ولكنهم سرعان ما ضاقوا بسواد الشعب

---

(١) أنظر : Lalo (Charles) : L'Art loin de la vie. p. 100

(٢) أنظر : Leconte de Liste : Poèmes Antiques 1852, Préfacc.

ذرعاً ، فترفعوا عنهم فى فنهم ، ليتوجهوا به إلى الصفوة . ويعبر «لو كنت دى ليل» عن هذا الشعور بقوله : «إنما أبغض عصرى نتيجة للنفور الطبيعى الذى نعانيه من كل ما يهددنا فى فننا بالموت . ولكنه يا للأسى ! بغض لا ضرر فيه على أحد . لأنه لايحزن سواى»[1] . ولم يكونوا يقصدون بدعوتهم إلى «الفن للفن» سوى البعد عن الغايات النفعية المباشرة . فكانوا يضيقون ذرعاً بوصف الرومانتيكيين لأهداف سواد الشعب . وكذلك بوصف الاختراعات الحديثة التى تمخض عنها عصر البخار . يقول «لو كنت دى ليل» «قلما أتأثر بهذه الأناشد والأشعار التى يوحى بها البخار والتلغراف الكهربى ، وكل هذه العبارات والصور التعليمية التى لا صلة لها بالفن ، وهى بالأحرى تدلنا على أن الشعراء أصبحوا أكثر فأكثر أقل جدوى للمجتمعات الحديثة . . وها قد اقتربت اللحظة التى يجب أن يكفوا فيها عن هذا الإنتاج خشية أن يترددوا فى الموت الفكرى»[2] . فليس فى دعوتهم إهمال لرسالة الشعر الإنسانية بهداية الصفوة إلى المثل العليا والعبر التاريخية ، كما قد يتوهم .

وقد يغترب البرناسيون بخيالهم فى الأقطار النائية أو العصور الماضية . وكذلك كان يفعل الرومانتيكيون هرباً من واقعهم ، ولكن البرناسيين كانوا يغتربون بخيالهم أغتراباً علمياً . ذلك أنهم كانوا يتبحرون فى التاريخ ويحيطون بما وصل إليه العلم فى دراسة الأجناس البشرية . ودياناتها وأساطيرها وحضارتها . وكانوا يفعلون مثل ذلك فى تصوير مناظر الطبيعة والأحياء فى البلاد النائية . ويسجلون هذه المواقف التاريخية وهذه المناظر فى صور موضوعية ، لاتظهر فيها ذواتهم كما كانت عليه الحال لدى الرومانتيكيين وهم فى ذلك لايبالون بسواد الناس . ولذا جاءت صورهم فى كثير من أشعارهم ذات صبغة علمية . بحيث يستعصى فهمها على من ليس له علم بالمدنيات والعصور التى يصورونها . فرسالتهم موجهة - فى فنهم الكامل - إلى الصفوة . يقول رئيس مدرستهم مبيناً غاياتهم الإنسانية : «ليطمئن القوم ، فدراسة الماضى لا صلة لها بالسلبية ولا بالتجريد وليست المعرفة رجوعاً إلى الوراء وإضفاء الحياة المثالية على مالم تعدله حياة واقعية ليس معناه الرضا بالموت أو بعث صور مجدبة لا ثمرة لها»[3] .

---

(١) أنظر: Leconte de Liste : Poèmes Puésies 1855, Préface.

(٢) المرجع السابق .

(٣) أنظر : Leconte de Lisle: Poèes Antiques, Préfce.

وهم يوافقون الرومانتيكيين فى العناية بالصور الشعرية فى وحدتها العضوية إذ هى روح الشعر فى معناه الحديث ، ولكن صورهم موضوعية ، خلافاً لصور الرومانتيكيين الذاتية . ولايعتقد البرناسيون فى الإلهام . وميزة الشعر ، عندهم . أن يعمم الشاعر مشاعره الخاصة فى صور موضوعية ، يلتزم الحيدة التامة إزاءها . كما يفعل العالم فى معمل تجاربه . وقد تعكس هذه الصور مشاعر الشاعر . ولكن عن طريق غير مباشر . والقارىء هو الذى يقف بنفسه على هذه الصور ، ويستنتج منها ما تشف عنه من معان إنسانية ومشاعر جمالية سامية المعنى . وأثرت دعوتهم إلى بذل الجهد لإكمال الصياغة الفنية فى بعض الكتاب الواقعيين من أصحاب الأسلوب الرفيع ، كما هى الحال «فلوبير» فى قصصه الواقعية ، مثلا . وانتقل هذا الاتجاه العام إلى الأدب الإنجليزى . واضحاً فى مثل «سوينبرن» Swinburne (١٨٣٧ ـ ١٩٠٩) ، ولتر بيتر W. Peter (١٨٣٨ ـ ١٨٩٤) ـ ولم يعمر هذا المذهب كثيراً فى الأدب الفرنسى ، فسرعان ما خلقته الرمزية فى الشعر كما سنرى[1] .

وفى نفس مدة البارناسية ، بدأ يزدهر المذهب الواقعى ، والواقعى الطبيعى ، وهو ما يطلق عليه الواقعية الأوروبية أيضاً . والنهضة العلمية للعصر ، والفلسفة الوضعية والتجريبية السالفة الذكر ، من الأسس المشتركة بين الواقعية والبرناسية ، على الرغم من أن الواقعية أتجهت إلى القصة والمسرحية ولهذا وجدت مشابه بينهما . ففيهما نفس الدعوة إلى الموضوعية فى الخلق الأدبى ، فى وجه دعوة الرومانتيكيين الذاتية ، ونفس الطريقة فى الملاحظة الدقيقة لصور الأشياء الخارجية عن نطاق الذات ، ونفس الفلسفة الثائرة على شرور الحياة ، مع الثقة الكبيرة فى العلم أنه سيحل جميع مشكلات الإنسانية[2] .

وقد دعا أصحاب المذهب الواقعى إلى تأليف القصة أو المسرحية على حسب الملحوظات الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية وإنسانية بعد الدراسة الواقعية لها . فلابد أن يختار الكاتب مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية وشخصياتهم الأدبية مأخوذة إما من الطبقة الوسطى (البرجوازية) فى آفاتها التى تهدد

(١) قد ضربنا أمثلة للشعر الرومانتيكى ، والشعر البرناسى فى كتابنا النقد الأدبى الحديث ص ٤٧٩ ـ ٤٨٠ ـ ٤٨٣ ونحيل القارى إليها ، لضيق المجال هنا عن ذكرها .

(٢) أنظر :

Bràunschvig: La Litarature Contemporaine Etudiće dans les textes. p. 4.

المجتمع بالإنحلال ، وإما من العمال فيما يعانون من حيف وما ينشدون من إنصاف . فالواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى التى كان يدافع عنها أسلافهم من الرومانتيكيين . ذلك أن تلك الطبقة كانت تتعرض للظلم فى العصر الرومانتيكى ، فساعد أدب الرومانتيكيين على صعودها إلى الأرستقراطية الطاغية آنذاك ، ولكنها ، بعد أن تولت الحكم ، ظهرت فيها آفات كانت مجال تصوير الواقعيين ليدقوا ناقوس الخطر لتلك الطبقة ، ويجددوا القيم الإنسانية بما يلائم الوضع الاجتماعى الجديد . وعلى يد الواقعيين دخل العمال الأدب ، بوصفهم طبقة مفهومة الحق لعصرهم . يدافع الواقعيون عن حقوقها ويتوجهون إليها .

والواقعيون يتخذون مادة تجاربهم فى قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ، ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية ، فهم يصورون الشر والآفات فى تجاربهم . لتنبيه المجتمع إلى تلافى إنتاج مثل هذه التجارب .

وقد زد «إميل زولا» على مبادىء الواقعية مبدأ آخر ، هو أنه لابد أن ينتهى الكاتب فى قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه . فبعد أن يجمع الكاتب الحقائق كما لاحظها ملاحظة دقيقة ليضع بها لبنات بنائه الفنى ، ويهيىء الأرض الطيبة التى تتحرك فيها شخصياته الأدبية ، «يأتى دور التجربة التى بها يحرك شخصياته فى دائرة وقائع خاصة ليبرهن على أن توالى الحقائق يتم طبقا لما أدت إليه الوقائع المدروسة فى العلوم»[١] وقد ألف زولا ـ تطبيقاً لمبدئه السابق ـ فى واحد وثلاثين قصة طويلة ، تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات هى أسرة «روجون ماكار» Rougon Macquart ، وقد انتهى فى هذه القصص إلى نتائج كان قد وصل إليها علم الوراثة لعصره . ولا فرق بين الواقعيين والطبيعيين إلا فى المبدأ الذى تمسك به زولا فى الإنتهاء فى القصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل . والمبادىء بعد ذلك مشتركة بين الواقعيين والطبيعيين . على أن زولا نفسه يرى أن التجارب الأدبية لايمكن أن تؤيد نتائجها جميعاً علوم العصر ، لأن الظواهر الإنسانية من التعقيد بحيث لم يتوصل العلم بعد إلى الكشف عن كل أسرارها . وحسب الكاتب أن يبرهن على خطر النتائج التى يصورها من الناحية الاجتماعية ، لينبه المجتمع إلى أخطائه كيلا يقع فى مثلها ، وليتلافاها فى

---

(١) تستأثر الفيلسوف أميل زولا بالعالم الطبيب «كلود برنار» فى كتابه : «الطب التجريبى» . كان تأثر بالفيلسوف الناقد» تيزه .

أنظر : Ezola: Le roman Expérmental, pp. 1-6.

المستقبل . ولهذا كثيراً ما يصرح الكتاب الواقعيون أنهم طبيعيون إذ هم مشتركون فى مبادئهم فيما عدا الفرق الدقيق الذى نبهنا إليه ، وهو فرق لايتوافر فى العمل الأدبى إلا إذا كان الكاتب قد تعرض لقضية قال فيها العلم من قبل كلمته .

وأول من تأثر باتجاه فى العصر فى الفن هو الرسام «كوربية» (١٨١٩ - ١٨٧٧) الذى دعا إلى الواقعية فى الرسم ، وأن على الرسام أن يسجل مشاعره نتيجة لنظرة فى أمور مجتمعه وألا يغيب عن ذهنه أن المجتمع هو موضوع الفن ، إذ الفن تعبير عن المجتمع من أجل المجتمع . وقد نقل دعوته تلك إلى مجال الأدب صديقه «شانفلورى» Chnfleury (١٨٢١ - ١٨٨٩) فى مجموع مقالات عنوانها : «الواقعية» (١٨٥٧) . وبلغ بالدعوة قمتها «زولا» ، الذى تأثر أيضاً بكتاب «الطب التجريبى» لكلودبرنار . وكان لزولا فضل توضيح «التجربة» - لأول مرة - فى الأدب ، توضيحاً يتمثل فيه روح العصر . وقد فرق بين الملاحظة والتجربة فالملاحظة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هى ، دون تغييرها ، والتجربة استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية . فمثلا علم الفلك علم ملاحظة ، وعلم الكيمياء علم تجربة . فملاحظة الكاتب للأحداث والطبيعة . لاتكفى بل لابد بعد ذلك من ترتيبها ترتيباً يوجه بها الكاتب الظاهرة التى يلحظها لتنتهى إلى النتيجة التى يريدها . وفرق بين القصة التجريبية والعلم التجريبى ، إذ لم يعرف - بعد - كل القوانين التى تتحكم فى العاطفة ، ولا يستطاع تحليل الشعور كما يشرح الجسم ولكن «زولا» يدعوا مع ذلك إلى الاستقصاء فى الملاحظة التى تتوجها التجربة . ويرفض «زولا» أن يكون القاص مصوراً لاغير ، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل . والحيدة فى الفن مستحيلة ، إذ لابد للكاتب من «التجربة» ، أى إ خضاع الحقائق لقانونها المتحكم فيها . وبهذا ينير التجريبيون الطبيعة دون أن يخرجوا من حدودها . فالفكرة التى يخضع الكاتب لها حقائقه ليست تحكمية ، ولا خيالية محضة ، ولكنها عالمية ، غايتها التعريف بالطبيعة وبالمجتمع ، وهى تتيح للمؤلف أن يلحظ ويفهم ويخترع فى ميدان حر فسيح وغاية «التجربة» الأدبية كغاية التجربة العلمية أن يصير المرء سيداً مسيطراً على العالم لتوجيه ظواهره بغية تغيير القيم الاجتماعية إلى ما هو أفضل ، وإيجاد مجتمع خير من المجتمع القائم عن طريق التوجيه . ويقوم الكاتب فى ذلك بأنبل الواجبات ، بكشفه عن مشكلات المجتمع ، وطرق العدالة فيه ، وبتصويره طرائق الجرائم والشر وأسبابها ، لتلافيها وعلاجها . فالتجريبيون دعاة الخلق الإنسانى عن طريق التجربة .

والتجريبيون يكرهون أن يختموا قصصهم بمغزى لها . فليس لهم أن يظهروا عواطفهم تجاه ما هو نافع أو ضار كما كان يفعل الرومانتيكيون فهم يعرضون فى قصتهم التجربة الاجتماعية دون برهان أو شرح أو طابع شخصى فى صورة من الصور . ويكفى الكاتب عرض الحقيقة موضوعياً لينبه المجتمع والمشرعين إلى خطرها ، كى يستنتجوا هم منها ما يشاءون . ومن يبقى فى خارج دائرة التجربة خاضعاً لعواطفه ، معتداً بأنه مركز العالم ، فهو شاعر ، رومانتيكى . لا فرق بين الرومانتيكيين والتجريبيين فى أن كلا الفريقين يدعو إلى مثال . يقول «زولا» «لأننا جميعاً مثاليون ، أى نشغل بالدعوة إلى مثال من وراء التصوير الفني التجريبى» ، ولكن الرومانتيكيين يسلكون فى الدعوة إليه مسلكاً خيالياً ذاتياً ضاراً ، فى حين يعمل التجريبى على توفير السعادة للإنسان بتصويره الفنى ، ليصبح - فيما بعد - سيد الطبيعة فى مجتمع عادل . والقصة التجريبية فى ذلك بمثابة بحث لتصوير مشكلات الإنسان والمجتمع . ولذا كان على الكاتب أن يعرف كل ما اكتشفه العلم خاصاً بالإنسان والمجتمع . ولايحظر «زولا» على الكاتب أن يرجع إلى عاطفته وعقله فى كل مالم يقل فيه العلم كلمته الفاصلة .

والواقعيون - بعامة - لايحبون المبالغة فى العناية بالأسلوب «لأنه وسيلة لا غاية . والأهمية كلها للمنطق ، وللطريقة التى تسود ترتيب الأحداث والتعبير عنها»[1] . وجمهور الواقعيين هم - كما قلنا - العمال أو البراجوازيون . وكانت طبقة العمال لعهدهم قد وجدت اجتماعياً ، وتتطلب من يعبر عن آمالها وآلامها وآفاتها فى القصص والمسرحيات .

فإذا عالج أصحاب هذا المذهب موضوعات تاريخية فى قصصهم ومسرحياتهم قاموا بإحياء دقيق للعصر بعاداته وملابسه وميول أخلاقه ، على أن يتصل الموضوع التاريخى بقضية أو مسألة من قضايا العصر ومسائله .

وبفضل الواقعيين تمت للقصة نواحيها العامة الفنية كما استقرت فى الآداب الحديثة جميعها . وكذلك الشأن فى المسرحية .

والواقعية الاشتراكية تقوم على أساس فلسفى[2] مخالف للواقعية الأوروبية ، ولكنها تتفق معها فى أكثر النواحى الفنية . ومن أهم الفروق بينهما أن الواقعية الأوروبية

(١) كل ما ذكرناه عن «زولا» مأخوذ من مقدمة كتابة : القصة

E.Zol : Roman Experimental, pp. 56.

(٢) قد شرحنا هذا الأساس القلق ونقدناه فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، الفصل الأول من الباب الثالث .

واقعية نقدية تعنى بوصف التجربة كما هى . حتى لو كانت تدعو إلى تشاؤم عميق لا أمل فيه . فى حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب فى تصويره للشر دواعى الأمل فى التخلص منه ، فتحاً لمنافذ التفاؤل حتى فى أحلك المواقف ، ولو أدى ذلك إلى تزييف الموقف بعض الشىء . ولا مجال هنا للتفصيل بينهما بأكثر من ذلك .

وظهر مما قلنا أن الواقعية فى أسسها الفلسفية ونقدها الأدبى لم تعن بسوى القصة والمسرحية . وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ظهر فى الواقعية الاشتراكية اتجاه جديد يرمى إلى التزام الشاعر برسالة اجتماعية شأنه فى ذلك شأن الناثر . وصاحب هذه الدعوة هو «مايا كوفسكى» شاعر الثورة الروسية . وعنده أن الشعر الغنائى ذو رسالة اجتماعية واقعية محددة . والشرط الأساسى لإنتاج الشاعر هو «ظهور مسألة من مسائل المجتمع لايتصور حلها إلا بإسهام الشعر فى حلها» . وفى هذا تحديد جديد لنوع التجارب فى الشعر الغنائى . فقد سبق أن ذكرنا أن للشعر الغنائى غاية تتحدد فى ضوء الفلسفة العامة للمذهب الأدبى ، كما هى الحال لدى الرومانتيكيين والبرناسيين والرمزيين ، ولكن التجارب فى الشعر الغنائى - على حسب مايا كوفسكى - يجب أن تتجاوب مع الوعى الاجتماعى لجمهور الشاعر . وفى مثل هذه التجربة لايظهر الشاعر ذاتياً محضاً ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة . وقد طبق «ماياكوفسكى» دعوته فى شعره الحر ، وثار فيه على تقاليد الأوزان القديمة[1] . وحوالى عام ١٩٣٥ ظهر صدى هذه الدعوة فى فرنسا ، بين الشعراء الغنائيين الذين ضاقوا ذرعاً بالقطيعة بينهم وبين جمهورهم[2] . وأثر ذلك ظاهر فى اتجاه عام فى الشعر العالمى الحديث ، تمثل فى اختيار نوع خاص للتجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، إما عن طريق وصف الموقف وصفاً موحياً ، أو فى عنصر قصصى .

وفى القصة والمسرحية أثرت الواقعية تأثيراً عميقاً فى الآداب العالمية ، فى الأسس الفلسفية والقواعد الفنية . وصاحبتها مذاهب أخرى سنشير إلى أهمها . لم تجدد كثيراً فى الأسس الفنية ، وإن جددت فى الأسس الفلسفية تجديداً كبيراً .

أما الشعر فسرعان ما خلف البرناسية فيه مذهب جديد هو **المذهب الرمزى** استقر

---

(١) Charles Corcel: L Litt. Russe, Paris 1951, pp 182-183.

(٢) أنظر : Gaeton Picon: Panorama des Idées Contemporaines pp. 413-414.

فى الآداب الأوروبيـة منذ عـام ١٨٨٠م . وهو أهم مـذهب فى الشـعـر الغنائى بعـد الرومانتيكية . وقد ترك آثاراً عميقة فى الشعر العالمى حتى اليوم .

والرمز هنا معناه الإيحاء ، أى التعبير غير المباشر عن النواحى النفسية المستترة التى لاتقوى على أدائها اللغة فى دلالتها الوضعية . والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية ، لا عن طريق التسمية والتصريح . وللمذهب دعامة فلسفية فى فلسفة «كانت» التى تفسح مجالا لعالم الأفكار ، وتصرح بتعذر معرفة العالم الخارجى عن غير طريق صوره المنعكسة[١] فينا . والشعر الرمزى ذاتى ، ولكنه ليس ذاتياً فى المعنى الرومانتيكى ، بل فى المعنى الفلسفى ، أى البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية . والرمزيون كالبرناسيين لايحفلون بسواد الشعب والناس ، بل يتوجهون إلى الصفوة ، ولكنهم لايستسلمون للإلهام كما هو شأن الرومانتيكيين ، بل يؤمنون بالصنعة والأحكام ، وإخضاع الخواطر الأولى لمفكر الفنى ، قصداً إلى السيطرة عليها عن وعى[٢] .

والمذهب الرمزى رد فعل للبرناسية ، فالرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم فى أعماق النفس ، فلا يجرون وراء صور الطبيعة للخروج من نطاق الذات ، وبينما صور البرناسيون صورهم الشعرية فى صور تجسيمية . ليربطوا بين الشعر والنحت والرسم ، عنى الرمزيون بتوثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التى هى أقوى وسائل الإيحاء ، وأقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية فى «سيولة» أنغامها . فلا جمود فى الصور عندهم ، ولكن السيولة هى المنشودة لتوليد الإيحاء النفسى . وقد تأثروا بالموسيقى الألمانى «فاجنر» لتوليد الإدراك الرمزى ، مما هو جوهرى فى موسيقى الشعر . يقول «فرلين» فى قصيدة له عنوانها : فن الشعر . . عليك بالموسيقى قبل كل شىء . . ثم بالموسيقى أيضاً ودائماً ، وليكن شعرك مجنحاً ، حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سمات أخرى . .

---

(١) أنظر :

g. Russel: History of Western Philosophy. pp. 731-734.

وكذا . . .

M. Braunschnigue : La Litt. France, Vol. 3 pp. 23-42.

(٢) يطيل فى هذا المعنى بول فاليرى ،

أنظر مثلا :

Exatcnce du Symbolisme

Valéry : Oeavres, éd la Pléiade, I, 686-705

ومن وسائلهم الفنية فى ذلك الإفادة من تراسل الحواس ، فتعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة . لتوليد إحساسات تغنى بها اللغة الشعرية ، ولاتستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها ، ورائدهم فى ذلك «بودلير» فى قصيدته التى عنوانها «تراسل» ، وفيها يقول : «الطبيعة معبد ذو عمد حية ، وتنطق هذه العمد أحياناً ولكنها لاتفصح ، ويجوس المرء منها فى غابات من رموز تلحظه بنظرات ألفتة وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات ، كأنها أصداء طويلة مختلطة ، تتردد من بعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلة الأرجاء ، رحيبة كالليل . وكالضوء[1] . . . ويعبر عن نفس المعنى «بودلير» أيضاً فى قصيدة أخرى[2] : «ياللتحوير الصوفى لجميع مشاعرى المقابلة فى شعور واحد!! لتكون أنفاسه الموسيقى ، ويكون صوته العطر» . وبتراسل الحواس يتحويل العالم الخارجى إلى مفهومات نفسية فكرية ، ويتجرد من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً . وذلك أن العالم الخارجى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل .

وهكذا كان يلجأ الرمزيون إلى نقل صور العالم الخارجى من مواطنها المعهودة . فى شبه تهويش فكرى ، ليوحوا بمشاعر غريبة لاتبين عنها دلالات اللغة وضعاً . على نحو ما يعبر عنه «رامبو» رضت نفسى على خلق الأحلام الوهمية البسيطة . فكنت أرى فى جلاء مسجداً فى مكان مصنع ، وجوقة لضرب الدفوف أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير فى السماء . وحجر استقبال فى قاع بحيرة . . فأجد فى النهاية أن هذا التهويش الفكرى قد اكتسب صفة التقديس»[3] .

ومن مبادئهم كذلك اللجوء إلى الصور الشعرية الظليلة ، يحددون بعض معالمها ، ليتركوا الأخرى تسبح فى جو من الغموض الذى لايصل إلى الألغاز . كما يقول «فرلين» فى قصيدته السابقة الذكر «أحب شىء إلى هو الأغنية السكرى . حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدد» . والأهمية الأولى للظلال لا للألوان . «كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب» .

---

(١) أنظر :

Ch. Baudelàire: Le Fleurs du Màl. IV

(٢) عنوانها : Tout Entére فى المرجع السابق ، القصيدة الواحدة والأربعين .

(٣) أنظر :

Arthur Rimbaud: Oeuvres, Lausanne, 1975, p. 247. Sous le titre. Alchimie du verbe.

ويلجأ الرمزيون إلى الألفاظ المشعة الموحية . التى تعبر فى قرائتها عن أجواء نفسية رحيبة . كلفظ «الغروب» الذى يوحى فى موقعه . مثلا . بمصرع الشمس الدامى . والألوان الغاربة الهاربة ، والشعور بأن شيئاً يزول . والإحساس بالإنقباض . وما إليها .

ويولع الرمزيون بتقريب الصفات المتباعدة رغبة فى الإيحاء كذلك . مثل «السكون المقمر» و«الضوء الباكى» و «الأسماك الفضية» و«القمر الشرس» و«الشمس المرة المذاق»[١] . . وكل تعبير منها فى موضعه مشع موح بألوان الإيحاءات النفسية .

والرمزيون هم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية ، لتساير الموسيقى فيه دفعات الشعور ، فدعوا إلى الشعر المطلق من التزام المقافية ، والشعر الحر من الوزن والقافية . وفى داخل القصيدة الواحدة تتنوع موسيقى الوزن على حسب تنوع المشاعر وخلجات النفس ، وتطابق الشعور مع الموسيقى المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة الحقة والوزن التقليدى الرتيب يخل بهذه الوحدة[٢] .

ويبغض الرمزيون اللهجة الخطابية . بوسائلها التقليدية من إحالة وتهويل لأنها تنافى التعمق فى تصوير المعانى النفسية الخبيئة فى حنايا النفس[٣] .

ويلعب عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً فى الصور الرمزية . وفيها يختلط الشعور باللاشعور . وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس . للإيحاء بعالم نفسية دقيقة متأرجحة بين الإبانة والخفاء . ويلقى الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها ولاتستوعبها .

وقد وضح من هذا الموجز فى الرمزية أنها ليست ـ كما فهم بعض شعرائنا فيما يظهر من إنتاجهم ـ تشبيهاً حذف أحد طرفيه ، مع الاسترسال فيما يخص الطرف الثانى . ولكنها تعمد إلى تعبيرات وصور جزئية تتعاون فى بنية القصيدة لتشف عن صورة نفسية دقيقة مستعصية . تستثير أدق خبايا النفس . وتتعاون فيها الوسائل الفنية السابقة كلها .

---

(١) هذه الصفحات مأخوذة من قصيدة : ضجيج الوادى La Dormeur du Val وقصيدة «السفينة السكرى» للشاعر «رامبو» .

(٢) أنظر كتابى : النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٣٩ ـ ٥٤٠ والمراجع المبينة هناك .

(٣) قصيدة : فن الشعر ، لفرلين ، السابقة الذكر .

وقد نجح المذهب الرمزى فى الشعر . وكان ذا أثر عميق فيه عند من أفادوا من وسائل الإيحاء الفلسفية . ولم يسيئوا إستخدامها بالذهاب إلى حد الألغاز فيها .

أما فى المسرح والقصة فقد كان نجاح الرمزية ضئيلاً محدوداً . ومن أبرع من نجحوا فى المسرحيات «ماترلنك» البلجيكى . وفى القصة «كافاكا» التشيكى الذى كان يكتب بالألمانية[١] .

وللتمثيل للشعر الرمزى . نحيل القارىء على ما ترجمناه فى مكان من قصيدة «السفينة السكرى»[٢] لرامبو . ونضيف هنا مثالا آخر من الرمزية الانجليزية قريب المنال فى الفهم قصيدة «ولتردى لامير» التى عنوانها «المتسمعون»[٣] . وهذه ترجمتها .

(ألا من إنسان هنا؟ هكذا قال ابن السبيل ، وهو يطرق الباب المضاء بالقمر ، وحصانه ، فى الصمت ، يرعى العشب من أرض الغابة الغزيرة الأزهار . وانطلق طائر من البرج الصغير ، فوق رأس ابن السبيل ، ودق الباب ، مرة ثانية ، وهو يقول : «ألا من إنسان هنا؟ ولكن لم يهبط إليه أحد ، ولم يطل عليه رأس من حافة الشباك المورقة ، لينظر فى عينيه الرماديتين ، فى حين ظل هو جامداً قلقاً . ولكن كوكبة من الأشباح المتسمعة هى وجدها التى تسكن آنذاك المنزل المهجور . كانت تتسمع فى أضواء القمر الساكنة ، إلى الصوت الوحيد الآتى إليها من عالم الناس ، محتشدة فى الظلام بغشاء ضوء القمر الخافت . يتسلل إلى سلم الردهة الخالية ، يقظى منزعجة مضطربة ، على صوت ابن السبيل فى وحدته . ولكنه شعر فى قرارة نفسه بسر الأشباح الرهيب ، وبصمتها يجيب على صيحته ، فى حين يجول حصانه ، يرعى العشب الأسود ، دون سماء مورقة حاشدة بالنجوم ، لأنه طرق الباب فجأة ، طرقات أشد فى هذه المرة ، ورفع رأسه قائلا : «قل لهم : إنى جئت ، وإنه لم يجيبنى أحد ، وإنى قد وفيت بالوعد» ، ولم يعر المتسمعين أقل رعدة ، على كل كلمة من كلماته ، رنت أصداؤها فى ظلال المنزل الهادىء ، منطلقة من الإنسان اليقظ وحده فى المكان . وقد سمعت الأشباح صوت قدمه يضعه فى الركاب ، ووقع حديد السّنابك على الأحجار . وما أعمق الصمت الناعم وقد طغى بمد أمواجه من جديد ، رحلت عنه السنابك الغائصة فى الطريق .

---

(١) للمسرح الرمزى أنظر الفصل الأخير من كتابى : النقد الأدبى الحديث .

(٢) المرجع السابق ص ٤٨٥ ـ ٤٨٧ مع تعليقاتنا عليها .

(٣) zlter de la Mare: The Listeners (1912).

ورمزية القصيدة السابقة تبين فى الجو العام الظليل الذى يطغى عليها جميعاً . فكل ما فيها مستتر ، ولكن ظلالها شفافة غير كثيفة . إذ أن منطقة مشاعرنا المثارة تخص تجربة من تجارب الحياة المألوفة . وفى القصيدة رهبة عالم ما وراء الطبيعة ، فى حياته المكبوتة ، يكاد لايستيقظ . ويتمثل فى الأشباح غير المرئية تتسمع . فهل هى الأرواح التى عاشت فى المنزل العتيق ، ولاتزال تغمره فى غموض ورهبة لاتحديد فيهما ولكن قيمة هذه الأرواح ودورها فى القصيدة من نوع رمزى . ووجه ابن السبيل أيضاً يفوق ما نعهده فى الطبيعة فهو محور المجهول كله ، واللغز الحيوى الذى نعانيه كل يوم على أثر من يمضون ، ولايعودون . على أن تحاشى الوضوح والتحديد يترك فى ذاكرتنا حواشى مبهمة رهيبة أكثر تأثيراً ، لأنه يثير من رواسب الذاكرة منطقة اللاشعور . فهو بمثابة التجميع المركزى مشاعر كثيرة عرفها الإنسان طفلا ، وربما يكون قد نسيها وهو شاب فى غمرة الحياة من مثل الرعدة التى عرتنا فى المداخل المظلمة للمنزل النائم وعجائب الخيوط القمرية تتسلل إلى الظلام الكثيف من خلال النوافذ ، وهمس الغصون السود حاشدة بالنجوم ، والشعور بأن مخلوقات تتسمع إلينا بها يصير صمت الأشياء أكثر عمقاً ، والرجفة على طرق الباب فجأة أثناء الليل وهذه كلها رواسب مشتركة للاوعى الجماعى ، كما أسفرت عنه الدراسات الحديثة فى مدرسة فرويد وتلاميذه . وتفيد القصيدة من بعث الأصداء المضطربة القوية لهذه المشاعر الغامضة الموحية ، المعلقة فى أجواء الماضى الظليلة .

وبراعة الشاعر فى القصيدة كلها أنه انطلق مالا يدرك ، وجعله ذا حياة وقوة أكثر مما نألف من القوى الأخرى ، وقد توغل به فى الواقع النفسى الآسى الرهيب . وهذا ما نشعر به من قراءة القصيدة مترجمة فى صورتها الرمزية العامة وصورها الجزئية المتآزرة كذلك على إيحاء واحد . وطبيعى أن الجانب الموسيقى لايمكن ترجمته ويرجع فيه للأصل[1] .

وقد أثرت الرمزية فى الشعر العالمى الحديث كله أنواعاً من التأثير ومنه شعرنا الحديث ، بل إنها صاحبت الاتجاه الواقعى فى الشعر على حسب ما دعا إليه «مايا كوفسكى» وتابعوه كما أشرنا فيما سبق .

---

(١) قد أفدنا فى بعض هذه الملحوظات من هذا المرجع :

Cazamian (Louis) : Symbolisme et Poéssie, I'Exemple Angliar. Paris 1947, pp. 236-240.

وأهم مذهب فلسفى أدبى استقر فى الآداب الأوروبية فى القرن العشرين هو المذهب الوجودى : وهو كما يدل عليه الاسم يعنى كل العناية بالوجود الإنسانى وترجع بذور هذا المذهب إلى الكاتب الدنمركى كير كاجورد Kierkaard (١٨١٣ - ١٨٥٥) وقد نمى آراءه وتعمق فيها الفيلسوفان الألمانيان : مارتن هيدجر الذى ولد عام ١٨٨٩م ، وكارل يسبرز المولود عام ١٨٨٣ - ثم شاع المذهب ، ودخل مجال الأدب ، وعمق فى تأثيره وتعبيره عن روح العصر خاصة على يد فلاسفة فرنسيين على رأسهم : جبريل مارسيل ، المولود عام ١٨٨٩م . وقد أوجد ماسماه الوجودية المسيحية ، ثم سارتر الذى ولد عام ١٩٠٥ م .

ومن المبادىء الأساسية التى أجمع عليها هؤلاء أنهم يخالفون من قبلهم من الفلاسفة فى أن فلسفتهم ليست تجريدية عقلية ، بل هى دراسة ظواهر الوجود المتحقق فى الموجودات . ولذا لايشغل الوجودى باكتشاف الوجود المجرد ، عن تأمل منه فى الموجود ، بل بالوحدة التى لاتتجزأ من «وجود الموجود» ، أى الوجود الذى يحياه الإنسان . والوجود عندهم ليس مجرد خروج من الإمكانية إلى الواقع ، وليس مجرد الاستمرار فى حياة سلبية ، ولكن الوجود عندهم ذو معنى إيجابى به يحقق المرء ذاته فى عالمه . وهم يفرقون بين الوجود والكينونة . فالأحجار كائنة لأن وجودها إنما يظهر فى نطاق العملية الذهنية التى بها يدركها الإنسان . ولكن الإنسان موجود لأنه يتجاوز ذلك إلى إدراك ذات نفسه إدراكاً يستلزم الصيرورة الدائمة وهذه الصيرورة تستلزم الاختيار . فتحول الثلج إلى سائل بالذوبان ، والحديد إلى سائل تصهره ، لايكفى لمنحهما صفة الوجود ، لأنه تحول اختيار فيه ، والاختيار يستلزم الحرية . ولهذا لايتوافر الوجود الحق إلا للإنسان ولايتمتع الإنسان بصفة الوجود إلا إذا حقق هذا الاختيار عن حرية فالوجود عمل دائم وتحول دائم .

والإنسان الموجود يشكل صورة وجوده باختيار عن حرية ، فوجوده سابق على ماهيته التى يحققها بذاته . وسبق الوجود على الماهية فارق جوهرى بين الوجوديين والسابقين عليهم من الفلاسفة جميعاً .

والاختيار بين الإمكانيات الكثيرة يستتبع المخاطرة . لأن الاختيار نوع من المجازفة . وهى تؤدى إلى نوعين من القلق قلق من أجل تحمل المسئولية الناشئة عن الحرية فيما اختاره الإنسان ، ثم قلق آخر على ما تركه الإنسان من إمكانيات باختياره ، إذ لا يمكن أن يختارها جميعاً . وهذا القلق شبيه بالدوار الذى يصيب المرء حين ينظر فى هاوية .

ولا مناص من الاختيار مما يستتبعه من مسئولية وقلق ، لأن المرء إذا أذاب وجوده فى أنواع وجود غيره من الناس ، وكان سلبياً ، فإنه يلغى وجوده . وإذا لم يتم له الاختيار خلفه ركب الحياة متردداً ضالاً . ولهذا كان لابد له من الإلتزام .

والإلتزام تحديد الإنسان علاقته بالآخرين وبالأشياء على حسب ما يمنحه أياهم من معنى . ومجال هذا التحديد مرتبط بقيود تضيق مجال الاختيار . فلا اختيار للإنسان فى مولده من أسرة معينة ، وفى بيئة معينة ، وفى قوى جسمية وعقلية محدودة . فنحن ملتزمون قبل أن نلتزم ولكن علينا أن نختار فى هذه الحدود التزامنا الذى هو نتيجة الالتزام غير الاختيارى ، وإلا أمحى وجودنا .

والظروف المعقدة التى يوجد فيها الإنسان ـ سواء كانت جدية نهائية لا اختيار للمرء فيها من قبل ، كعوامل الوراثة والبيئة والصفات الخلقية ، أم اختيارية يلتزم بها المرء لتحقيق وجوده فيما يتاح له من إمكانيات ليست نهائية ـ هى التى تؤلف ما يدعوه الوجوديون (الموقف) كما سبق أن شرحناه[١] .

و«الالتزام» فى «موقف» يستتبع إدراك قيم إنسانية واجتماعية بها يتجاوز المرء موقفه لتغييره إلى ما هو خير ، ولايتحقق ذلك إلا بإحاطة الفرد بسلسلة من الأسباب والملابسات الخاصة التى يستشف منها صورة حريته الإنسانية ولايتوافر له الوعى بهذه القيم إلا إذا اشترك بهذا الوعى مع طبقته أو أمته أو فئته فيكون ثائراً فى جهوده الإنسانية المتآزرة مع جهود نظرائه . أما إذا انطوى على نفسه ، وقصد إلى تحقيق غايته الذاتية التى لايشترك فيها مع بنى قومه أو طبقته فإنه يكون متمرداً . وفرق بين الثورة المشروعة ، والتمرد الذى هو غير إنسانى ومتناف مع القيم الإنسانية[٢] .

ولهذا يسمى الأدب الوجودى القائم على الفلسفة الوجودية : أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وفيه يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديداً تاماً . إذ لاقيمة مؤثرة للمبادىء التجريدية فى ذاتها ، دون ربطها بملابساتها ، ودون تخصيصها بموقف معين ، لأن تلك المبادىء فى ذاتها هزيلة[٣] عندهم . ووجود الكاتب لايتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لابد للكاتب من الالتزام ، فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه إليه

---

(١) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٦٨ وما يليها ، والمراجع المبينة بها .

(٢) هذا ما يشرحه سارتر فى مقاله الطويل : Ee Mythe de la Révoluion Situation III

(٣) هذا ما يشرحه «ارتر» فى أول الفصل الثالث من كتابه :
«ما الأدب؟» ، وقد ظهرت ترجمتنا العربية له .

عصره من مسائل هى مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه . والوعى الحسى للكاتب يحتم إشتراكه فى مسائل قومه ومسائل العالم من حوله ، كى يصور عالمه الذى يحيا فيه ، قاصداً إلى تطويره وخلقه خلقاً جديداً . ولذلك كانت المسائل الجوهرية التى يعنى بها الأدب والنقد الوجوديان هى : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، وتقويم هذه الرسالة من النقاد[1] .

وفى أدب الوجوديين لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، إذ أن الأسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لجمال ليس له مضمون اجتماعى ملتزم . فموسيقى العبارات وحسنها لا قيمة لهما إلا فى علاقتهما بما يعبران عنه . ولا فصل فى ذلك بين الشكل والمضمون . ومتى لم يتوافر كلاهما فى العمل الأدبى فهو سيىء فى أية حالة من أحواله .

وليس معنى ذلك أن كل فن مضمونه اجتماعى خالص ، فإن «سارتر يستثنى الشعر من الالتزام» ، كما يستثنى فنون الرسم والنحت والموسيقى ، لأن صورها الفنية غير صالحة للالتزام[2] فى ذاتها .

والخطر الذى يحذر منه هؤلاء الفلاسفة النقاد أن يصير الأدب نوعا من الدعاية ، أو أن يفرض عليه شىء من خارجه ، فيصبح أداة تسخر لغايات غير إنسانية ، بدلا من أن يكون وسيلة إصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه وأصالته[3] .

وقد أثرت الوجودية فى الأدب والنقد الأوروبيين بعامة ، حتى عند من ليسوا وجوديين . ومبادئها الفنية تتفق فى كثير من نواحيها مع الواقعية الأوروبية والواقعية الاشتراكية ، ولكن الأساس الفلسفى فيها مغاير فى جوهره لهذين المذهبين .

ذلك موجز الاتجاهات العامة للمذاهب الأدبية الأوروبية الكبرى . ووضح من هذا العرض السريع أن كل مذهب منها يعبر عن روح عصره ، أو عن اتجاه جوهرى فيه من الناحية الاجتماعية والفكرية الفلسفية ، ثم إنه قد توجه بمسائلة وتياره الفكرى إلى جمهور آمن بقضايا وحرص على تصوير مشكلاته .

---

(١) قد شرحنا ذلك فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث .

(٢) أنظر : جان بول سارتر : ما الأدب ؟ الفصل الأول ، وكذا :

I.C. Carloni J. C. Filloux : La Critique de Litiérature pp. 105-109.

(٣) المرجع السابق لسارتر ، الفصل الرابع فى مواضع متعددة منه ، ثم خاتمة .

وواضح أنه لم يقم فى أدبنا القديم نظائر لهذه المذاهب ، على حسب ما شرحنا لها من معنى . فلم يكن يعنى نقادنا فى القديم بوحدة العمل الأدبى من الناحية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكرياً وفلسفياً . وقد سبق أن بينا كيف أثرت المقامة العربية فى الآداب الأوروبية أنواعاً من التأثير كانت ثمرة لنضج النقد الأدبى وإحكام الصلة بينه وبين رسالته الإنسانية ، فى حين بقيت المقامة العربية فى مجال هين الشأن ، ثم ما لبثت أن انحرفت إلى المحاكات اللفظية وقضى عليها[1] .

ومن المقطوع به كذلك أننا فى أدبنا الحديث لم نعتنق مذهباً من المذاهب السابقة ، ولكنا تأثرنا بها جميعاً تأثراً عميقاً غير منهجى . وكان لابد أن نتأثر بها ونسترشد بسننها فيما نشدنا من تجديد بعدنا فيه كثيراً أو قليلاً من أدبنا القديم وهذه هى السنة الرشيدة التى سارت وتشير عليها الآداب فى عصور نهضاتها ، فى أنها تأخذ وتعطى ، وتتحاشى الأنطواء على نفسها خوف أن تقفر وتجدب ، كما سبق أن بينا ذلك فى طبيعة عالمية الأدب[2] ، وفى هذا التأثر غير المنهجى بالمذاهب الغربية ، بدأنا بالتجديد فى الشعر الغنائى ، ثم فى المسرح والقصة .

وكان طبيعياً أن نبدأ نهضتنا الأدبية فى الشعر الغنائى . ذلك أنه أعرق جنس أدبى ورثناه عن أسلافنا . وكاد يكون وحده مشغلة نقادنا القدامى ، ولنا فيه تركة غنية بألوان من النقد وصنوف التعقيد ، وفينا خلف من الشعراء يقومون على هذه التركة لأسلافهم بالتثقيف ، ينشدون بلوغ الكمال فيها ، وواضح أن التجديد فى جنس موروث أيسر منالاً من خلق أجناس أدبية جديدة .

وقد رأينا معالم التجديد فى شعرنا الغنائى تمشى على استيحاء لدى خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) فى دعوته فى مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية فى القصيدة الغنائية ، وإلى صدق الشاعر فى تجاربه ، ثم رأيناها فى تجارب مطران نفسه حين يعبر عن آلامه تعبيراً أصيلاً ، جديداً فى نوعه فى الشعر العربى . إذ أنه يرى الطبيعة مرآة لنفسه الآسية ، ويقابل بين مناظرها وأحاسيسه ، كما فى قصيدته «المساء» - وكذا فى التجارب ذات الطابع الإنسانى والاجتماعى . ففى قصيدته «فى تشييع جنازة» ، يأسى على شاب انتحر غراماً ، وكأنه يشيد بقدسية الحب ، وينعى على المجتمع أن تقف

---

(١) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٢٣ - ٢٢٧ ، ٢٣٤ - ٢٣٩ .

(٢) أنظر الفصل الأول من الباب الثانى من هذا الكتاب .

تقاليده وآفاته عقبة فى سبيل العواطف الصادقة ، وفى قصيدة « الحنين الشهيد» يرثى لفتاة زلت بسبب الفقر ، وأدت بها الزلة إلى الرتكاب جريمة لتتخلص من طفلها ، ثم فى قصائده الموضوعية التى يتغنى فيها بالبطولة والحرية ، وتشف عن آرائه فى الوطنية ، وأخيراً فى قصائده التى يصف فيها الطبيعة ، ويدرك فيها الحب على أنه دعامة نظام الكون ، فقوة الجذب فى الكون التى هى أساس نظامه ليست سوى تعبير علمى عن الحب غير الواعى بين الأشياء من كواكب ونجوم وغيرها . وهذا الحب روح الوجود كله ، ولكنه يبلغ درجة الوعى فى الإنسان وحده .

وهذه كلها نزعات وخواطر رومانتيكية[١] . وقد كان للرومانتيكيين كذلك قصائد فى قالب قصصى ، يتخذونها سبيلا لبث آرائهم فى المجتمع ونظمه وآفاته[٢] .

وقد وضحت نزعات التجديد أكثر من ذلك فى أدب شكرى والعقاد والمازنى ، وفى نقدهم ، كما اتضحت فى أدب المهجرين ونقدهم كذلك . وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد كان أكثرهم وضوحاً ، وأعمقهم نظرة فى نقده فيما نرى ، فإنه من المستطاع إجمال اتجاهات النقد لدى هؤلاء جميعاً فى هذه النقاط : الدعوة إلى الوحدة العضوية فى القصيدة ، وإلى أصالة الشاعر فى رجوعه إلى ذات نفسه ، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته ، لا يلجأ فيها إلا تقليد الأقدمين ومجاراة الآخرين ، وكذلك دعوة الشاعر إلى أخذ تجاربه نفسها من بيئته ، يعبر فيها عن صدق فكره وشعوره : فليس له أن يسخر فنه للمناسبات التقليدية التى لايجد لها صدى فى ذات نفسه ، أو التى يستجيب فيها لما يفرض عليه من خارج نطاق ذاته ، ويجمع ذلك كله أنهم كانوا يدعون إلى الصدق الفنى فى التصوير ، ثم إلى صدق التجارب فى الإيمان بموضوعاتها .

ثم كان لهؤلاءِ الفضل فى توضيح معنى الخيال ، وأنه إنتاج الصور الصادقة وهى السبيل إلى وصف أعماق النفس وحقائق الكون . والخيال بذلك غير الوهم وغير التخيل كما فهمه فلاسفة العرب القدماء ونقادهم . والصور الصادقة التى هى نتاج

---

(١) كما وضح لعرضنا الموجز لقضايا الرومانتيكية فى هذا الفصل ، وأنظر كذلك كتابى : الرومانتيكية ، الباب الثانى : الفصل الأول والرابع .

(٢) كما فى كثير من قصائد لا مرتين وهوجر وموسيه وفينى . ومن بين هذه القصائد . مثلا ، قصيدة «رولا» Rolla لالفريد دى موسيه . وفيها يرثى الشاعر الفرنسى تحل فنزلت بسبب الفقر . وهى نفس قضية مصر ـ فى قصيدة حسن التى أثرت إليها .

الخيال فى معناه السابق لاتقوم على الشبه الظاهرى الحسى ، ولكنها تثير شعوراً نفسياً يتجاوز هذه المظاهر . وهذه كلها نزعات رومانتيكية كذلك ، كما وضح من موجز ما عرضنا من نواحى الرومانتيكية فيما سبق من هذا الفصل .

وأنواع التأثر بالرومانتيكية ـ على نحو ما ذكرنا ـ يرجع حلها إلى النواحى الفنية لا إلى النواحى الاجتماعية ، وليس وراءها إدراك فلسفى كلى يوحد ما بينها على نحو ما رأينا فى فلسفة الرومانتيكيين .

وفى الحق لم ينهض الشعر الغنائى فى الآداب الغربية نفسها برسالة اجتماعية كالتى أدتها المسرحية أو القصة . وإذا كان شعر الرومانتيكيين ذا طابع اجتماعى فإنما يرجع ذلك إلى فلسفتهم العاطفية العامة سبق أن أوجزنا فيها القول . وهى تقوم على الاعتداد بالفرد ومشاعره فى وجه نظم المجتمع التى تنال من حقه . وقد كانت القصة والمسرحيات هما الجنسين الأدبيين الذين اتطلعا أولا بعبء الرسالة الاجتماعية لدى الرومانتيكيين . وقد رأينا من قبل كيف حصرت «البرناسية» رسالة الشعر الغنائى فى تصوير المثل الإنسانية العليا التى كانوا يتوجهون بها إلى الصفوة فى صورهم الشعرية الموضوعية . ورجعت الرمزية إلى الرومانتيكية فى منحناها الذاتى ، ولكن على نحو فلسفى ، فاقتصر الرمزيون فى شعرهم الغنائى على الغوص فى الجوانب النفسية الذاتية . ولما جاء الوجوديون حديثاً أعفوا الشعر من الالتزام ، وقصروا الإلتزام على القصة والمسرحية . فلم يكن للشعر الغنائى رسالة اجتماعية شعبية فى المذاهب السابقة إلا فى ضوء ما تشف عنه فلسفة المذهب العامة من الناحية الاجتماعية ، كما كان عند الرومانتيكيين .

وقد تأثر شعراء «جماعة أبولو» فى مجلتهم (من عام ١٩٣٢ حتى عام ١٩٣٥) وفى دواوينهم ،بنزعات رومانتيكية ذاتية أو اجتماعية ، مع بعض النزعات الرمزية القليلة . وكانت نواحى التجريد لهم بعامة أوضح فى الإنتاج الأدبى منها فى النقد الأدبى . على عكس جماعة الديوان ، إذ ظهرت دعوات التحديد أقوى وأعمق فى نقدهم منها فى أدبهم .

وننبه إلى أن مواطن التجديد فى دعوات شعرائنا ونقادنا السابقين ، وهى تدور حول نواح فنية فى جوهرها ، كانت من المواضع المطروقة فى الآداب الأوروبية منذ الرومانتيكيين وطلائعهم من الفلاسفة والنقاد . فلم يكن من فرق فى تلك الآداب بين الثقافة الإنجليزية والفرنسية فى هذه النواحى الفنية إلا فى تفاصيل لا مجال هنا

لشرحها ، ولا تهمنا فى بيان هذا التأثر فتأثير مطران أو غيره فى معاصريه أو لاحقيه لا يعدو أن يكون تنبهاً للوعى الفنى ، كى يمتاح ذو المواهب من الموارد الأصيلة فى أدب الغرب . وإذا كان لبعضهم فضل السبق إلى التجديد ، فليس له بذاته أثر كبير فى التأثير فيمن سواه . إذ كان هؤلاء يستطيعون الرجوع إلى مصادر التجديد بأنفسهم ، وكانوا قادرين على هذه الإفادة من منابعها الأصيلة ، بل كان منهم من يجمع بين الثقافتين الإنجليزية والفرنسية ، كإبراهيم ناجى مثلا .

وشعرنا الغنائى المعاصر متأثر بحركات غربية أحدث من الحركات السابقة ، ولكن هذا التأثر غير منهجى أيضاً[1] . فعقب الحرب العالمية الأولى ظهرت فى روسيا دعوة تحدد للشعر الغنائى غاية خاصة . وقد سبق أن ذكرنا أن الشعر الغنائى غاية خاصة فى كل مذهب من المذاهب الأوروبية فى ضوء فلسفة المذاهب العامة ، ولكن هذه الدعوة التى ظهرت فى روسيا تجعل الشعر الغنائى ذا غاية اجتماعية واقعية محددة . وقد نادى بها «مايا كوفسكى» كما ذكرنا من قبل . وظهر صدى هذه الدعوة فى شعرنا المعاصر فى نوع التجارب ، وفى الموضوعية ، وفى التعبير عن الوجدان الاجتماعى ، أما بوصف الموقف وصفاً موحياً ، وإما عن طريق عنصر قصصى . ولكن حجج شعرائنا المعاصرين فى الدعوة إلى الشعر الحر ، ترجع أسسها الفنية إلى الرمزيين فى فلسفتهم فى الإيحاء وطرقه ، وهم أول من دعا إليها فى الآداب الأوروبية كما سبق أن قررنا . وكثيراً ما تتنوع تجارب شعرائنا المعاصرين من هؤلاء المحددين ما بين ذاتية عاطفية وجدانية اجتماعية ، كما أن واقعيتهم غالباً ما تختلط بالرمزية فى إيحاءاتها الفنية[2] .

وعلى الرغم من جهود التجديد الكبيرة التى اتصل بها شعرنا بتيارات التجديد العالمية ، قد خالف كثير من الشعراء النقاد المجددين دعوات تجديدهم فى أدبهم ، فنرى فى كثير من قصائدهم رجوعاً إلى الشعر التقليدى شعر المناسبات ، فى أخيلته وصوره . ولا يظهر فى كثير من قصائدهم معنى الوحدة العضوية كاملا على نحوٍ ما فهمنا أصحاب المذاهب التى نقلوا عنها . وكثيراً ما يزاوجون فى تأثرهم بين مذاهب أدبية كثيرة ، كالرومانتيكية مع الرمزية ، أو الرومانتيكية والواقعية الجديدة . كما أن اتباع الواقعية الجديدة كثيراً ما لجأوا إلى تجارب اجتماعية لم تتجاوب مع ذات أنفسهم ، رغبة فى أن يدعوا مجددين ، فكانت كأنها مفروضة عليهم من خارج ذاتهم ،

---

(١) قد حملنا الكلام عن المذهب السيريالى فى الشعر والقصة لغسالة تأثرنا ، ولنا إليه عودة فى بحث مستقل .

(٢) أنظر كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، صفحات ٤٨٢ - ٤٨٧ ، ٥١٩ - ٥٣٩ - ٥٤٣ والمراجع المبينة بها .

وفى هذه الحال تتساوى مع أشعار المناسبات القديمة فى منافاتها للصدق الفنى والواقعى معاً . وهذا أخطر ما تعرض له الشعر المطلق من ضعف فى الأداء . فجاءت موسيقاه فى كثير من الأحيان عاجزة عن تأدية وظيفتها الفنية وفهم بعضهم من الرمزية أنها تشبيه كبير حذف أحد طرفيه ، فظهر فى شعرهم حرصهم على تجديد لم تكتمل لديهم أسسه الفنية والفلسفية ، ولم تنضج عندهم فيه عقيدة راسخة إنسانية للشعر .

وفيما يخص المسرحية سبق أن بينا نشأتها فى أدبنا ، وكيف تأثرنا فيها بالمذهب السابقة فى وقت معاً[1] . ومن الأمثلة التى سبق أن شرحناها مثال شوقى فى تأثره بالآداب الأجنبية فى مسرحيته : مصرع كليوباترا[2] .

وسبق أن بينا وجوه تأثرنا كذلك بالآداب العالمية فى نشأة القصة فى معناها الفنى ونموها[3] . وأشرنا إلى تأثرنا بالقصة التاريخية فى نواحيها الفنية والوطنية والقومية[4] .

والاتجاه العام فى القصة والمسرحية معاً فى أدبنا الحديث هو اتجاه نحو الواقعية ، ولكنها ليست واقعية خالصة ، بل يشوبها أحيانا نزعات رومانتيكية ويعوز كتابها فلسفة عامة تعتمد عليها فى وجهتها ، بحيث تؤدى رسالة إنسانية ، تمثل آلام العصر وآماله .

ويتضح العام فى القصة والمسرحية معاً فى أدبنا الحديث هو اتجاه نحو الواقعية ، ولكنها ليست واقعية خالصة ، بل يشوبها أحياناً نزعات رومانتيكية ويعوز كتابها فلسفة عامة تعتمد عليها فى وجهتها ، بحيث تؤدى رسالة انسانية ، تمثل آلام العصر وآماله .

ويتضح من إشاراتنا المتكررة إلى مظاهر التجديد فى أدبنا الحديث ، أن هذه المظاهر على مالها من قيمة ، وعلى ما استتبعت من جهد كبير محمود من كبار كتابنا الذين وصلوا أدبنا فى الحديث بالآداب العالمية - لم تتبع تياراً فنياً متكاملاً واضح المعالم ، ولم تدعمها فلسفة تمثل الاتجاه الفكرى للعصر ، ولم يضع مؤلفوها نصب أعينهم

---

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٧٩ - ١٨٩ .

(٢) هذا الكتاب ص ٣٦٥ - ٣٧٥ .

(٣) أنظر هذا الكتاب صفحات ٢٣٠ - ٢٣٣ - ٢٥١ - ٢٥٦ .

(٤) أنظر هذا الكتاب ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

جمهوراً خاصاً يشاركونه آلامه وآماله ، ويؤمنون بمثله إنهم بذات أنفسهم . وتلك هى النواحى التى استحقت بها نزعات التجديد العامة الأوروبية أن تسمى مذاهب ، فيما سبق أن شرحنا لها من معنى فى مطلع هذا الفصل .

وإلى حاجة كتابنا للتعمق والإيمان برسالة الأدب القومية والوطنية ، يضاف سبب آخر لعدم نشأة مثل هذه المذاهب الأدبية فى معناها الكامل لدينا : هو تأخر النقد الأدبى لدينا بعامة ، لرزوحه تحت عبء ما ورثنا من نقد قديم متخلف ، ولأن النقد الحديث فى جميع الآداب العالمية ليس سوى نقد مقارن ، يرجع فيه الناقد إلى ثقافته القومية ثم العالمية فى وقت معاً . ونحن أشد حاجة إلى ذلك فى أدبنا الحديث ، لكثرة مظاهر التجديد فيه ، ولوجوب رجوعها إلى مصادرها العالمية ، والاستزادة من هذه المصادر بقدر ما يؤدى إلى السير قدماً بأدبنا نحو الكمال الفنى والإنسانى ، ولكن هذه الأمور البديهية لم تتضح بعد لدى كثير ممن يدرسون النقد أو يتصدون لدراسته .

هذا إلى ما بين كتابنا ونقادنا ، بعامة من جفوة أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبى والوعى العام الإنسانى به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة فى فهم الأعمال الأدبية وتقويمها تقويماً صحيحاً .

على أنه لابد أن يتوافر لدى الجمهور نفسه وعى عام بالثقافة الأدبية ، ورسالة الأدب الإنسانية ، كى يحفز هذا الجمهور كتابه إلى التعمق والبحث وإلى أن يشاركوا قراءهم فيما لهم من قضايا ومشكلات ، ثم لكى يكون هذا الجمهور بمثابة الحكم الرشيد فيما يعرض من خلاف بين النقد الواعى العميق ، وبين الكتاب المنتجين ، وذلك لتذهب الأعمال الأدبية الجوفاء ، ويمكث منها ما ينفع الناس ويساعد على دعم قيم الأدب الفنية والإنسانية . وقد رأينا أن لكل مذهب أدبى من المذاهب السابق جمهوراً آمن به الكتاب . وقد فرض هذا الجمهور نفسه على أولئك الكتاب . وهذا ما نحن فى أشد الحاجة إليه . وسبيلنا إلى ذلك تنمية الثقافة الأدبية ، والنهوض بتعليم اللغة القومية وبخاصة فى معاهد الثقافة العامة ، ثم فى معاهد التعليم العالية ، وتقديم غذاء ثقافى صالح للجمهور عن طريق ترجمة روائع الفكر العالمى ، وتشجيع الفكر الواعى العميق المنهجى .

وسبق أن بينا وجه الخطأ فى الزعم بأن المذهب الأدبى يحد من حرية الكاتب . وفى شرحنا نفسه لهذه المذاهب ، وبيان وجه تمثيلها لعصورها . ما يدحض هذا الزعم . وقد بينا أن مشاركة الكاتب فيما يضطرب به عصره أمر يفرضه عليه وعيه الرشيد

وحرصه على أن يكون إنسان ذا فائدة فى إنتاجه ، لا مجرد مستهلك يعيش على عصره . وهذا أوضح ما يكون فى القصص والمسرحيات التى يخرج فيها الكاتب ، حتماً ، من نطاق ذاته حتماً ، ليصور تجارب اجتماعية ، كما وضحنا ذلك من قبل . أما الشعر الغنائى فلا مجال للالزام فيه . فالشاعر أن يعبر عن ذات نفسه ، أو قضايا قومه . لأن طبيعة العمل الفنى فيه تجعل إلزام الشاعر أمراً خارجاً عن نطاق فنه .

وعلينا أن نمهد للنضج الفنى - فى دراستنا الأدبية والنظرية عامة - بدراسة المذاهب الأدبية العالمية الكبرى دراسة عميقة شاملة ، وأن ندعو الكتاب إلى دراستها كذلك . إذ لابد لنا من التأثر بها إذا أردنا أن نوثق الصلة بين إنتاجنا الأدبى وجمهوره توثيقاً تدعمه الفلسفة والفن ، لنخرج من دراستنا الواعية بمذهب عربى أدبى أصيل نساير به روح العصر . حتى يتلاقى كتاب العربية مع جمهورنا فى كفاح إنسانى وقومى عام ، فيه تتبلور فلسفة مشتركة يصورها الكتاب فى أدبهم ، لترسخ فى وعى جمهورهم . وهذه هى فرصتنا لقيادة الوعى العربى إلى مثله العليا . كى يتسابق للوصول إليها مع قادته ، عن اقتناع وصدق وكرامة ، لا يهدده فيها الدخلاء فيه ولا تآمر العادين عليه .



الفصل السابع

تصوير الآداب القومية للبلاد والشعوب الأخرى

هذا أحدث ميدان من ميادين البحث فى الأدب المقارن ، لاترجع أقدم البحوث فيه إلى أكثر من نحو ثلاثين عاماً ، ولكنه ـ مع حداثة نشأته ـ غنى بالبحوث التى تبشر بأنه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواجاً فى المستقبل . ذلك لأنه أيسرها منهجاً ، وأوضحها معالم ، وأقربها فى الوصول إلى غاية الباحث . فلا غرابة بعد هذا إذا كثرت فيه بحوث المبتدئين أول عهدهم بالبحوث فى الأدب المقارن .

ومعلوم أن الأدب سجل مشاعر الأمة وآرائها . ومن هذه الآراء ما يتعلق بصلات هذه الأمة بغيرها ، وبالصور التى تكونها لنفسها عما سواها من الأمم بناء على هذه الصلات . ويهتم الباحث فى هذا الباب بابراز هذه الصور كاملة كما تنعكس فى مرآة الأدب القومى لأمة من الأمم . وقد سبق أن بينا أن الباحث قد يقصد إلى شرح صورة شعب ما كما هى فى مؤلفات كاتب واحد من كتاب بلد ما ، ومثال ذلك صورة مصر كما يراها جيراردى دى نرفال Gérade de Nerval أو كما صورها فكتور هوجو V.Hugo من الكتاب الفرنسيين . وقد يقصد إلى بيان نفس الصورة ولكن فى أدب بأكمله . ومثال ذلك صورة مصر فى الأدب الفرنسى أو الأدب الانجليزى[1] ونوجز القول فى بيان منهج البحث العام فى هذا الفرع . ونعقبه بحيث مجمل فى صورة الشرق فى الأدب الفرنسى ، ليتضح مدى ما لهذه البحوث من أهمية أدبية وإنسانية .

١ ـ ويبدأ الباحث ببيان الطريقة التى تكونت بها أفكار أمة ما فى أدبها عن الشعب الذى يقصد إلى وصف صورته فى ذلك الأدب . وللمهاجرين والرحالة من الكتاب فضل كبير فى تكوين هذه الأفكار . فهم الذين ينقلون إلى أممهم ويصفون فى أدبهم صور ما شاهدوا فى البلاد الأخرى . وهم الذين يؤولون هذه المشاهد ويشرحونها بما يتفق وميولهم . وبما يتمشى مع غايتهم . وكما تمليه عليهم أحوالهم النفسية والاجتماعية التى سافروا أو هاجروا فيها .

---

(١) راجع هذا الكتاب ص ١١١ ـ ١١٢ .

فقد هاجرت «مدام دى ستال» إلى ألمانيا ضائقة ذرعاً بما تعانيه فرنسا من طغيان نابليون . ومن تحكمه فى حرية الأفكار فيها . فكانت تنشد فى هجرتها بلداً تتمتع فيه بتلك الحرية التى حرمتها فى فرنسا . فجاءت آرائها فى كتابتها مشوبة بنوع من المثالية التى تحلم بها أضفتها هى على كل ما رأت وما شرحت . وكان كتابها عن ألمانيا بمثابة «صلوات طريد ينشد ملاذاً فى عالم مثالى»[1] . وقد أثرت بإدراكها هذا فى جيل من الكتاب والرحالة الفرنسيين فظلت ألمانيا فى إنتاجهم بلد الحرية الفنية فى المسرحيات والشعر ، كما ظلت بلد الحياة المرحة الطليقة التى يتمتع أهلها بملذات الحياة فى كنف حرية رحبة الآفاق[2] . وبالرغم من أن الصورة التى رسمتها مدام دى ستال لألمانيا كانت غير ومبالغاً فيها ، فقد ظلت ذات أثر بالغ فى معاصريها ومن جاء بعدهم من أدباء النصف الأول من القرن التاسع عشر[3] .

٢ ـ وعلى الباحث فى هذا الباب أن يتعرض لتحديد ما رآه الرحالة من البلاد الأخرى . فلم ترى «مدام دى ستال» مثلا ، من ألمانيا غير رجال الأدب من المجتمعات الأرستقراطية فى مقاطعة «ساكس» SAXE وغير رجال السياسة وبعض الفلاسفة فى برلين . وبمخالطتها لهؤلاء تحددت نظراتها الفاصلة فى تصويرها لألمانيا[4] .

وكذلك لم يرى شوقى من أسبانيا إلا بعض المدن التى زارها زيارة عابرة ، ولم يهتم إلا بالحديث عن أسبانيا المسلمة وآثارها ، وقد عاش بثقافته وميوله فى الماضى الذى تحدث عنه ، دون أن يعنى بتصوير البلاد وحاضر أهلها .

وعلى الباحث أن يرينا كيف رأى هؤلاء الرحالة البلد الذى رحلوا إليه ، وهنا يتعرض لشرح آرائهم فيه وتحليلها . ولكن دراسته من هذه الناحية ليست إلا وسيلة لتقويم صورة البلد الأدبية التى ارتسمت بفضل هؤلاء الرحالة فى أدبهم القومى .

٣ ـ ثم ينتقل بعد ذلك إلى دراسة صدى آراء الرحالة من الكتاب لدى أبناء أمتهم ممن تحدثوا عن نفس البلد أو أرادوا وصفه . وتقديم نماذج بشرية لأهله ، أيا كان الجنس

---

(١) راجع :

J. Marie Carré: Les écrivains Francais et le mirage. Allemand, p. 17.

(٢) المرجع السابق من ٣١ ـ ٣٧ .

(٣) المرجع السابق الفصل الأول والثانى والثالث .

(٤) المرجع السابق ص ١٤ ـ ١٥ .

الأدبى الذى تحدثوا فيه عن ذلك من مسرحية أو قصة أو رسائل . . . وترتسم من كل ذلك أجزاء الصورة الأدبية للبلاد والشعوب الأجنبية . وقد تكون هذه الصورة مستوفية الأجزاء ، فيما إذا تحدث الكاتب عن المظاهر المختلفة للبلد الآخر ، من مناظر طبيعية ، وعادات وتقاليد ، زمن طبائع ونظم . . . ويغلب هذا على أدب الكتاب والرحالة من القرن التاسع عشر . وقد تكون الصورة التى رسمها كتاب بلد ما للبلد الآخر ناقصة مبتورة ، كما هو الحال عند كتاب العرب ورحالتها الذين لم يروا من أسبانيا إلا جانبها الإسلامى ، وظلوا يبكون فيها الفردوس المفقود الذى نفى عنه أجدادهم[1] .

ولكن الصور الأدبية التى تتكون على هذا النحو . على أية حال من أحوالها . قلما تكون صادقة أمينة فى تعبيرها عن طبيعة البلد ونفسية ساكنيه . بل كثيراً ما تختلط الحقائق فيها بمزاعم لا أصل لها ، أو بتأويلات مبالغ فيها ، فتخرج بذلك عن حدود الواقع ، وتصير فى جملتها من خلق الآداب المختلفة .

ومن الواضح أن العوامل النفسية والاجتماعية تتضافر لخلق العناصر الهامة والأفكار العامة التى تلعب دورها فى تكوين عقيدة شعب فى شعب آخر . فتصبغها بصبغتها حتى تتكون ، ثم تساعد على رواجها لدى ذلك الشعب . وقد تتغير تبعاً لتلك العوامل الصور الأدبية للشعوب إلى ما هو خير من الصور السابقة أو إلى ما هو شر منها . ونضرب هنا مثلا فيه شىء من التفصيل بصورة الشرق الإسلامى فى الأدب الفرنسى على توالى العصور .

ولقد انعكست للشرق الإسلامى صور مختلفة فى الأدب الفرنسى ، تبعاً للعصور المختلفة ، ففى العصور الوسطى ـ التى عادت فيها النزعات الدينية وتحكم التعصب الأعمى ـ ظهر المسلمون فى الأدب الفرنسى ملاحمه ومسرحياته ، بصورة وثنيين لا أخلاق لهم ، سرعان ما ينهزمون أمام أبطال المسيحية ، فيرتدون عن دينهم[2] . وفى عصر النهضة انصرف الأدب الفرنسى عن الشرق الإسلامى وتصوير أهله ، وولى وجهة شطر الآداب القديمة اليونانية واللاتينية يستوحيها ويحاكيها[3] . ولكن الاهتمام

---

(١) كما هى الحال فى شعر شوقى مثلا ، راجع :

H. Pérés: L'Espagne vui par les voyageurs Musulmans, pp. 173-180 el Passin.

(٢) تجد هذه الصورة فى مثل أغنية رولان La Chanson de Roland

ومسرحية القديس نيقولا Le Jeu de Saint Nicolas .

(٣) راجع : P. Martino; L'Orient dans la Littérature Française, pp. 14-61.

بالشرق ما لبث أن احتل مكانه فى الأدب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فظهرت له فيهما صورة أخرى مخالفة لتلك التى سادت فى العصور الوسطى ، فالشرق فى أدب هذين القرنين «جميل الطلعة ، طلق المحيا ، خصب الخيال ، لبيب فيه طموح يشوبه بعض الغرور . . وهو طيب الشمائل ، مهذب الخلق ، محمود العشرة ، كريم الضيافة . ثم إنه متسامح ، لاتعصب عنده . يحترم حرية غيره فى الاعتقاد مهما اختلف معه فى العقيدة . . . وهو محب للاستمتاع . ميال إلى الكسل ، يؤمن بكثير من الخرافات ، ويخضع خانعاً لنير طغاة مستبدين من حكامه»[1] .

وكان لما لقى الرحالة الفرنسيون من كرم الضيافة وحسن الاستقبال أثناء رحلاتهم فى الشرق أثر كبير فى إضفاء كثير من الصفات الحميدة على رجال الشرق من المسلمين ، ولكنهم أطالوا فى وصف تعسف الحكام وسوء استعمالهم لسلطانهم ، وفى وصف الطاعة المطلقة من الشعوب الشرقية الذليلة التى لايرتفع صوتها باحتجاج . وقد اتخذ بعض كتابهم ذلك وسيلة لمهاجمة سلوكهم تحت ستار مستعار من الشرق ونظم الحكم فيه آنذاك . كما كان من أولئك الكتاب من هاجم التعصب الدينى ، وشنوا حرباً شعواء على العقائد السائدة ، متخذين من الشرق أمثلتهم فى التسامح وحرية الاعتقاد[2] .

وقد لذ للكتاب فى ذلك الوقت أن يطلقوا لخيالهم العنان فى وصف المرأة فى الشرق وامتهانها ، وأنها أداة متاع لايرعى لها حق ولايقام لها وزن ، وطالما أفتنوا فى وصف قصور الأمراء الزاخرة بجموع من النساء . وكثيراً ما كان موضع استملاحهم ومثار فكاهتهم «وصف لتلك القطعان البيض من النساء يرعاهن قطعان سود من خصيان العبيد ، لهم عليهن سلطان مطلق فى الحراسة ، وهم مع ذلك محقورون من ربات الخدور ، على حين خضوعهن لسلطانهم»[3] .

وفى القرن التاسع عشر كثرت الرحلات الأدبية إلى بلاد الشرق ، واتسع أفق الرحالة فى وصفهم لشعوب تلك البلاد وعادات أهلها وتقاليدهم ، واهتموا كذلك

---

(١) المرجع السابق ص ٦١ ـ ٦٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٦٤ ـ ٦٥ .

(٣) المرجع السابق ص ٦٩ .

بوصفهم لمناظر البلاد ، وما بها من آثار ، وما يسودها من نظم ودخلت مصر فى ذلك العصر فى الأدب الفرنسى . فعنى الكتاب من الفرنسيين برسم صورة لها فى أدبهم .

وامتاز رحالة القرن التاسع عشر من الأدباء بالتحرى والاستقصاء فى كتاباتهم ، وبالدقة فى وصفهم . وكان لما كتبوا عن البلاد الأخرى قيمة كبيرة تاريخية وعلمية[١] . ولكن الصورة العامة التى بقيت فى الأدب الفرنسى من مصر . وعن شعوب الشرق بعامة ، ظلت مشوبة بكثير من مخلفات ما كتب الأدباء عن الشرق فى العصور السابقة[٢] .

ولم ينشد الرومانتيكيون فى الشرق بعض المثل الطيبة فى التسامح والحرية والكرم ، كما كان يفعل أسلافهم من كتاب القرن الثامن عشر ، بل نشدوا فيه ، على الأخص ، مواد موضوعات أعمالهم الأدبية وصورها . مثلا يقول فريدرش شليجل «علينا أن نبحث فى الشرق عن أسمى المواد والصور الرومانتيكية»[٣] . فولع الرومانتيكيون - استجابة لنزعة خيالهم الطموح[٤] - بوصف طبيعة الشرق الجميلة ومناظره العجيبة وشمسه الوضاءة المشرقة . وكان «فلوبير» يذوب شوقاً إلى الشرق ليبحث فيه عن صور ، وتعروه لوعة إذا فكر قائلا «ربما لا أرى أبداً الصين ، ولا أنام أبداً على ظهر الجمال فى خطاها المنظم ، ولا أرى أبداً فى الغابة عيون النمر المتألقة جاثياً بين فروع الخيزران!!»[٥] . وقد رحل كثير من الرومانتيكيون إلى الشرق ليحققوا هذا الحلم . وبقى عند كثير ممن لم يسافروا حنين واله إلى طبيعة الشرق العجيبة . وقد شبه «ألفريد دى فينى ، روح الأبدية بطيب بعض مدن الشرق التى يتنسم عبيرها من بعيد[٦] . وقد كان الشرق عند كثير منهم روضة منشودة تفيض بالروح والريحان ، وتصور «فكتور هوجو» الشرق من خلال «ألف ليلة وليلة» ، فرأى فيه عالماً مشرقاً ساحراً ، فهو «جنة الدنيا» ، وهو «الربيع

---

(١) قد درس أستاذنا جون مارى كاريه الرحالة والكتاب الفرنسيين فى مصر فى مجلدين عنوانهما :

J.M. Carré: Les voyageurs et écrivains Français en Egypte.

(٢) راجع :

O. Chakhachiri: Proche et Moyen-Orient dans I'oeuvre de Victor Hugo, Paris, 1950.

(٣) مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوى لترجمته لديوان جوته الذى سماه : الديوان الشرقى للمؤلف الغربى القاهرة ١٩٤٤ ص ١ - ٢ .

(٤) أنظر كتابى : الرومانتيكية ، الفصل الثانى من الباب الثانى .

(٥) أنظر : Pieere-Martin: L'Orient dans la Litt-aiure Française. Paris. 1906. p. 361 .

(٦) ص ٤٠ من كتابى : الرومانتيكية .

الدائم مغموراً بوروده» ، وهو «الجنة الضاحكة ، ذو الخضرة المشرقة والخلجان الندية والأبراج القرمزية والدفء والخير ، وذو المنازل الذهبية والخيام المرجحنة على ظهر الفيلة ، والعطور العبقة ، والأوراق الراعشة حول نوافذ من ذهب ، والنخيل دونها عيون الماء ، وطير اللقلاق فوق منابر المساجد ، ويود فيكتور هوجو أن يجلس هناك فى الليل «عينه على البحر ذى الأعماق ، فى حين يفتح القمر الأصفر الشاحب مروحته الفضية فوق الموج[1] . ويمتاز الشرق عند فكتور هوجو بأن الله وهب أرضه «زهوراً أكثر من سواها ، وملأ سماءه نجوماً أغزر ، وبث فى بحاره لآلى أوفر ، ويتخيل أن ، سطوح مساكن البدو مليئة بالزهور كأنها سلات ورد» . ولم يمنع ما تردد عند الرومانتيكيين من طغيان تركيا واستبدادها أن يرسم خيال فكتور هوجو للأستانة صورة تكاد تبارى بها باريس جمالاً «فى البحر المتألق الحالك تنعكس صفحته المحلاة بالنجوم فى الليل ، وتبدو الاستانة الضاحكة وقد تنقب جبينها بالظلام ، راقدة فوق شط الخليج الذى يغمرها بموجه ، بين أضواء السماء وانعكاسها فى الموج كأنها فوق أرض ذات نجوم . . فإذا رأيت قبابها الزرق كأنها صبغتها السماء ، بلونها ، وآلاف الأهلة فيها تبدو كأنها تستمد من أشعة قمر الليل ، حسبت أنها المدينة التى شيدت أرواح الليل قصورها الصامتة فى الهواء ، وتميز العين أبراجها بزواياها المرسومة ، ومنازلها ذات السطوح المستوية وسهام مساجدها . . ومناراتها بيضاء تنطلق مسلاتها كقلاع من العاج مزودة بأسنة الرماح ، وعلى القصر العتيق المتميز بجدرانه مائة قبة من القصدير ، تتلألأ فى الظلام كأنها خواذات العمالقة»[2] .

ويشيد «تيوفيل جوتييه» بالنيل ، ويهون من شأن نهر السين حين يقارنه به ، فى حوار له بين المسلتين : مسلة باريس ، ومسلة الأقصر[3] ، فيقول على لسان مسلة

---

(١) مقتبسة من :

V. Huga : Les Orentales. I. IX: el O. Chakhachiri Proche el Alhen_Orent dans l'Ouvrd de Vicor Huga. Pare 1950 p. 74 .

(٢) قصيدة : Les letes du Sérail

وكذا المرجع السابق ص ٧٠ V. Hugo : Les Orientales, III

(٣) عنوان هذه القطعة الشعرية هو حنين السلتين Nostalgies d'obélisques يقصد المسلة المصرية لاموضوعة فى ميدان الكونكورد فى باريس ، ومسلة الأقصر ، ويتخيل بينهما حوارا شعرياً طويلاً له دلالته على نفس الشاعر وخواطره الرومانتيكية فى ديوانه :

T. Gautier : Emaux et Camée (1852).

باريس المصرية «السين أشبه بميزات شارع أسود اللون ، نهر دنس تؤلفه عدة جداول ، يدنس قدمى التى كان يقبلها فى فيضاناته النيل ؛ أب المياه ؛ النيل ذلك العملاق ذو اللحية البيضاء ، المتوج باللوتس والخيزران» .

وهذه الصور كلها تختلط فيها الحقائق بالمزاعم ، ودلالتها على مشاعر قائليها أحق بالتقويم ، ولكن صدى هذه الصور الأدبية فى نفوس الشعب عظيم . ومهما كان فى الصور الأدبية فى القرن التاسع عشر من جانب رومانتيكى ، فهى ، على أية حال ، أكمل من نظيراتها فى العصور السابقة عليها فى الأدب الفرنسى .

وعلى الرغم من أن نقطة البدء فى هذا الباب لاتمت بصلة كبيرة إلى الأدب ، إذ أن شرح صورة بلد ما فى ذاتها لا تفيد التاريخ الأدبى ، ولاتكشف عن الصلات العقلية بين الكتاب ، على الرغم من ذلك ، ليس القصد هنا ـ كما يتضح من شرحنا السابق ـ هو بيان هذه الصورة الأدبية فى ذاتها ولكن شرح الأفكار العامة التى تضافرت على تكوين هذه الصورة فى أدب ما : يستلزم هذا الشرح بيان الطريقة التى تكونت بها ، ويستلزم كذلك الكشف عن تأثير البلاد الأجنبية فى الكتاب بمناظرها وعاداتها وآثارها ، ثم بثقافتها المتعددة الألوان ، مما يربط بين الآداب المختلفة ، ويكشف ، عن أصالة الكتاب فى مصادرهم . فحين عرفت مدام دى ستال الفرنسيين بألمانيا ، عرفتها لهم بأنها موطن جوته Gaethe وشيلر Schiller وشيلجل Schlegel . . . فكان لهؤلاء الكتاب على أثر ذلك شهرة واسعة لدى كتاب فرنسا وشعبها . وبهذا يؤدى البحث فى هذا الباب إلى الكشف عن كثير من المصادر الأدبية بالمعنى الواسع لهذه المصادر كما سبق أن شرحناها[1] ، كما يؤدى ذلك إلى بيان الطرق التى مهدت للتأثير والتأثر بين الأدبين ، هذا إلى الخدمات التى يؤديها لتاريخ الأدب ببيان تطور الأفكار العامة فيما يخص البلاد الأخرى على حسب عصور الأدب المختلفة ، مع الكشف عن العوامل التى ساعدت على هذا التطور .

ولابد للباحث فى هذا الباب ـ مع شرحه للصور التى كونها شعب ما فى أدبه عن بلد أو بلاد أخرى ـ أن ينقد هذه الصور ـ ويبين ما فيها من صواب وخطأ ، ويشرح

---

(١) راجع هذا الكتاب ص ٣٣٥ ـ ٣٥٨ .

أسباب الخطأ فيها ، ويدعو إلى وضع البلد أو الشعب موضعها الصحيح من أفكار الأمة وأدبها .

ولايخفى أن للصور الأدبية للشعوب ـ كما تنعكس فى مرآة أدابها ـ تأثيراً عميقاً فى علاقاتها بعضها ببعض ، أيا كان نوع تلك العلاقات ، ولها كذلك تأثير على عقول قادة الأمة من الساسة والمفكرين فى تكوين رأى عام قد ينتج عنه اتجاه خاص فى علاقاتها مع غيرها . وكل هذا من نواحى النشاط الأدبى فى الميادين الدولية . ويهتم الأدب المقارن بالكشف عن هذه النواحى من الوجهة التاريخية ، وبيان مظاهرها المختلفة على مر الأجيال . وبهذا يمهد الأدب المقارن لكل أمة أن تعرف مكانتها لدى غيرها من الأمم ، وأن ترى صورتها فى مرآة غيرها من آداب الشعوب ويتاح بذلك لها أن تعرف نفسها حق المعرفة ، وأن تحاول تصحيح وضعها أو الدفاع عن نفسها . وبذلك تتهيأ الفرصة للتفاهم الحق والتعاون الصادق بين الشعوب .

خاتمة

الأدب المقارن والأدب العام

وهكذا تم ميلاد هذا العلم بعد أن مهد له فى أوروبا تمهيداً طويلاً مختلف الباحثين فى النقد الأدبى وفى تاريخ الأدب . ولم يكن ليخرج إلى عالم الوجود لو لم تتطور البحوث فى هذين الفرعين من فروع علوم الأدب . فقد كان هم شراح الأدب ونقاده فى أوروبا قبل القرن التاسع عشر هو عرض النصوص وبيان صورها البلاغية ووجوه صياغتها اللفظية ، استظرافاً لها ورغبة فى النسج على منوالها ، ولاستخلاص دروس عملية وقواعد عامة منها ، لكى يحتذيها الأدباء ومن ينهج نهجهم . وتلك وجهة عملية فنية أبعد ما تكون عن النظرة العلمية التاريخية . كما كان شغل مؤرخى الأدب هو عرض حياة المؤلف دون أن يعنوا بربطها بإنتاجه ، وإن لم يفوتهم أحياناً ذكر نماذج من مؤلفاته مع شرح لبعض ألفاظها ومعانيها . وقد بينا كيف تطورت النظرة فى هذين العلمين : تاريخ الأدب ونقده فى القرن التاسع عشر ، نتيجة للحركة الرومانتيكية وللنهضة العلمية . وكان أساس هذا التطور الاعتداد بالحقائق التاريخية أساساً لشرح الإنتاج الأدبى ، وكان مظهره واضحاً فى التحليل الدقيق الصادق للنصوص الأدبية وحالة مؤلفيها وثقافتهم ومنزلتهم فى مجتمعهم وفى شعوبهم ، ثم فى الدراسات التركيبية المبنية على هذا التحليل الدقيق . فلم يعد هناك مجال لإلقاء القول على عواهنه فى القضايا العامة وفى الحقائق الأدبية فى تعميم سريع لاتعمق فيه ، بل أصبح التخصص والاستيعاب أساساً لكل بحث مثمر . وصار لزاماً على كل باحث تحديد ميدان بحثه فى مسألة واحدة ، أو فى مؤلف ، أو فى كتاب أو فى فكرة ، لكى يتاح له أن يتعمق فى بحثه ، ويحلل النصوص الخاصة به ، ويستقرىء الحقائق التى مهدت للإنتاج الأدبى ، ويضع ذلك الإنتاج موضعه من تاريخ أدب الأمة التى نشأ فيها . ومن حياة مؤلفه ، مع ما يتبع هذا التحليل وذلك الاستقرار من استنتاج للحقائق العلمية التى يشوبها تخمين ، ولاتقف عند المظاهر العابرة . وهنا وجد نقاد الأدب

ومؤرخوه أنفسهم أمام مسائل لابد من التعرض لها لكى يكمل استقصاؤهم ، ويستوفى تعمقهم فيما هم بصدده من بحوث . ويتطلب بحث هذه المسائل الخروج من نطاق الأدب القومى إلى الآداب الأخرى ، لبيان علاقاتها المختصة بالكتاب الذى يدرسون ، أو بالموضوع الذى يعالجون ، أو بالتيار الفكرى لشرح منابعه ، أو بالمذهب الأدبى الذى كان مصدره فى غير أمتهم ولكن كثر رواده منها . . وهنا شعر الباحثون بالحاجة الملحة إلى فرع جديد من فروع البحث فى تاريخ الأدب يكون ميدانه هذه العلاقات الأدبية الدولية المعقدة المناحى والمختلفة الأشكال والتى تربط الأدب القومى بالآداب العالمية الأخرى . فكانت نشأة الأدب المقارن على نحو ما فصلنا بفروعه الكثيرة وميادينه المتعددة .

ولايزال هذا العلم محل عناية من كبار الباحثين فى الآداب الأوروبية ، الذين يعنون بالكشف عن صلات أدبهم بما سواه من الآداب ، وبتفصيل المظاهر المختلفة لهذه الصلات . وبذا كان لكل ميدان من ميادين الأدب المقارن فرسان فى هذه الآداب ، جالوا فيه جولات عادات بطيب الثمرات على تاريخ أدبهم القومى وبيان مكانته من الآداب العالمية . ولكن لازالت الميادين فى جملتها متفاوتة فيما بينها ، فبعضها أكثر رواداً وأعظم رواجاً من البعض الآخر . وبعضها كاد ينتهى الباحثون منه فى بعض الآداب ، على حين البعض الآخر فى مرحلة البدء فى الدراسة فيه .

ولا يساور علماء الأدب المقارن ـ على اختلاف لغاتهم وميادين بحوثهم ـ أدنى شك فى خطر هذه البحوث وبعد أثرها . وهم على إيمان وثيق بما أفادهم التاريخ من أن كل أدب لايستطيع أن يعيش بمعزل عما سواه من الأدب دون أن يصيبه الوهن والذبول ، ومن أن أجمل نواحى الأدب القومى قد تعتمد فى مصدرها على لقاح أجنبى تساعد على ازدهار تلك النواحى فى الأدب القومى هذا إلى أن من فروع الأدب المقارن ما يساعد على فهم الأمة لنفسها ، برؤية صورتها فى آداب غيرها ، وتلك دروس ذات عظات بالغات فى تربية الشعب وتبوئه مكانته بين الشعوب .

وقد توجت جهود الباحثين فى هذا العلم بتكوين «الجمعية الدولية لتاريخ الآداب الحديثة» : La Commission Iaternationale d'Histoire Littéraires moderne فى أغسطس عام ١٩٢٨ وغايتها : «تهيئة اتصال دائم بين العلماء ، ومعاونة الباحثين ومساعدتهم على الاجتماعات ، وتسهيل البحوث ، وتهيئة وسائلها الكاملة والنهوض

بالدراسات التاريخية الأدبية بكل وسائل النهوض»[١] . وقد رأس هذه الجمعية حين تألفت بالدنسبرجية Baldensperger ، وكان سكرتيرها العام ڤان تيجم P. Van Tieghem وكلاهما من علماء الأدب المقارن الفرنسيين والمبرزين فى بحوثه . وقد عقدت الجمعية خمسة مؤتمرات دولية . أولها فى بودابست عام ١٩٣١ ، وثانيهما فى أمستردام عام ١٩٣٥ ، والأخير فى فلورنسا عام ١٩٥١ وكانت بحوثها قصراً على التاريخ الدولى للآداب الأوروبية . وهى بحوث من صميم الأدب المقارن . وقد اشترك إقليم مصر فى بعض هذه المؤتمرات ، وقد أصبحت الجمعية السابقة فى رعاية الهيئة الدولية للتعاون الثقافية والاجتماعية UNESCO «يونسكو» التابعة لهيئة الأمم المتحدة[٢] . وذلك لأهمية ما تقوم به تلك الجمعية من بحوث لها أثرها فى تقريب الثقافات وشرح الاتجاهات الإنسانية للآداب ، وهو مقصد هام من مقاصد تلك الهيئة الدولية .

ولكن الأدب المقارن ـ على عظم ما بذل فيه من جهود ، وعلى تفرع ميادين البحث فيه ـ بقى قصراً على بحث الصلات بين قليل من الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض تأثيراً وتأثراً . وموضوعات الأدب المقارن غالباً . ما تكون محدودة بطبيعتها . فكثيراً ما يقصد فيها إلى دراسة كاتب واحد ، أو مؤلف من مؤلفات ، أو مسألة من المسائل ، أو فكرة من الأفكار . وقلما يتجاوز الباحث فى ذلك حدود أدبين أو ثلاثة . هذا إلى أن غاية الباحث فى الأدب المقارن هى إلقاء ضوء على بعض نواحى البحث فى الأدب القومى ، حين يتجاوز حدود ذلك الأدب للوقوف على مصدر كاتب أو عن أصل فكرة من الأفكار أو عن تأثير مؤلف ، أو عن مناطق نفوذ أدب بأكمله فى أداب آخر . . وفى كل هذا تظل النتائج التى يصل إليها الأدب المقارن تابعة فى جملتها لدراسة الأدب القومى . وتبقى بذلك تلك النتائج ـ على خطير أهميتها وعظيم شأنها ـ دون أطماع بعض كبار الباحثين فى الأدب وتاريخه .

ويرى هؤلاء أن على الباحثين فى الأدب وتاريخه أن يتجاوزوا ـ فى آفاق بحوثهم ـ حدود الأدب المقارن إلى ما هو أعم وأشمل من خدمة تاريخ أدب أمة بعينه . فعليهم أن يتطلعوا إلى دراسة الحقائق المشتركة فى الآداب الدولية فى جملتها ، وأن يعنوا بكتابة تاريخ تلك الحقائق ، عمادهم فى ذلك تاريخ الآداب القومية ونصوصيا .

---

(١) راجع : Actes du quatriéme Congrés International Litiéraire et de Littérature comparée. Paris, 1984, p. 9.

(٢) المرجع السابق ص ١٢ .

وأبحاث الأدب المقارن التى سبق أن قام بها علماء لاستجلاء نواح خاصة بالآداب القومية . وهذا هو ما يعنونه بالتاريخ العام للآداب ، أو الأدب العام . فميدان الأدب العام ، إذن ، هو «الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التى لاتفهم فى أدب واحد بدون دراستها لذاتها فى آداب كثيرة ، فى أصلها ونموها وتطورها»[1] .

وفرق بين تلك الدراسات فى الأدب العام من ناحية وبين دراسات الأدب القومى والأدب المقارن من ناحية أخرى . ذلك أن من طبيعة الدراسات فى الأدب العام ألا تأبه بالحدود القومية للآداب ، وألا تقتصر على أدبين أو ثلاثة ، بل تتناول فى بحوثها لكل حركة أدبية كل الآداب التى تطورت فيها تلك الحركة ، ضارباً صفحاً عن كل ما هو موضعى أو خاص بأدب قومى بعينه ، غير ملقية بالا إلا إلى ماله صدى فى الآداب العالمية ، وما له تأثير فى توجيه التيارات الفكرية خارج حدود الأدب القومى ، ومن هنا يتضح أن هذه الدراسات ـ مهما بلغت أهميتها ـ ليس فيها عوض عن تاريخ الأدب القومى الذى قد يحتل بحقائق خاصة لها أثر فى توجيه الإنتاج فى داخل نطاق ذلك الأدب ، كما أنها لاتعتمد على تلخيص دراسات الأدب القومى وإختصارها بل إن لها إتجاها خاصاً بها لاتحده الفواصل اللغوية والجنسية ، ولاينظر إلا إلى شرح الحقائق والعوامل التى تتحكم فى تطور الأفكار والحركات فى الآداب باعتبارها نتاجاً إنسانياً عاماً . وعلى هذا فغاية الأدب العام هى «معرفة الأحوال المشتركة الفكرية والفنية ، وتحديدها ، ودراستها فى مختلف أشكالها وصورها فى أنواع الآداب التى يمكن مقارنتها بعضها ببعض فيكون هناك تاريخ أدب عام للأمم القديمة اليونانية والرومانية ، وآخر للشرق الإسلامى ، وثالث للآداب العربية الحديثة ، رغبة فى تحديد اللحظات الفاصلة ، وتصوير النبضات الحيوية الفكرية والخلقية والفنية التى يترجم عنها لسان الأدب»[2] .

ويضرب الدعاة إلى الأدب العام أمثلة عليه بدراسة الحركات الفكرية والمذاهب الأدبية فى مختلف الآداب التى مرت بها أو أثرت فيها ، وكذا بدراسة الصور الفنية التى تحكمت فى جنس أدبى ، كتأثير شعراء التروبادور فى نوع الشعر المسمى «سونيتا» فى إيطاليا فى عصر النهضة ، ثم سريانه منها إلى آداب أوروبا جميعاً ، ومثل دراسة تأثير شكسبير فى كل الآداب التى تعرضت لتأثيره .

(١) راجع :

P.V. Tieghem: La Littérature comparre, pp. 169-213.

(٢) المرجع السابق ص ١٧٠ .

ويجب أن يعنى فى دراسة الأدب العام بشرح التيارات المتماثلة فى البلاد المختلفة وبيان أسبابها . فقد تكون تلك التيارات ناتجة عن حالة اجتماعية متماثلة أدت إلى ظهورها فى تلك البلاد فى وقت ما ، دون أن يكون هناك تأثير خاص لأدب بعينه ، وقد تكون وليدة صلات فكرية بين الآداب . وهذا فارق آخر يتجاوز به الأدب العام حدود الأدب المقارن الذى لايتعدى دراسة حملات الآداب والعلاقات الفكرية بين أهلها على مر الأجيال .

ويأمل الداعون إلى دراسة الأدب العام أن تثمر الجهود فيه ، بحيث يخرج إلى حيز الوجود تاريخ عام للأدب العالمى ، تشرح فيه الحقائق العامة ، ويكشف فيه عن التيارات العالمية ، ويكون مرجعاً شافياً لمن يريدون استقصاء الحقائق والتعرف على أصول الأجناس الأدبية وتطورها .

وتقسم كتب الأدب العام على حسب العصور والتيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، لا على حسب الأمم وآدابها ، بحيث يجد الباحث فيها طلبته من تاريخ متصل لحركة ما ، أو لفكرة ، أو لشكل فنى .

ويأمل الداعون إلى الأدب العام أن يتم فى القريب للباحثين فى تاريخ الأدب ما سبق أن تحقق للفلسفة والعلم والفن ، من تبعية تاريخ الآداب الخاصة للتاريخ العام للآداب جميعاً[1] .

ومن المحاولات الأولى فى هذه السبيل صدور ثلاث مجلدات فى تاريخ الآداب العالمية عن جماعة من المتخصصين فى مختلف الآداب ، شرحت فيها تواريخ الآداب الشرقية والغربية متوالية ، مع فهارس مطولة لتاريخ الآداب والأفكار والمذاهب ، تتراسل مع تلك التواريخ العامة المدروسة . والكتاب بالفرنسية ، وقد صدر عن دار «لاروس» بباريس ، منذ عام ١٩٥٥ ، حتى عام ١٩٥٨ . وهو ثلاث مجلدات ضخمة فى طبعة خاصة ، بحيث لو طبعت طبعة عادية لاستغرقت عشر مجلدات على الأقل[2] .

---

(١) من أكبر الداعين لهذه الحركة المرحوم ثان تيجم ، ومن يرد المزيد فى معرفة دعوته إلى الأدب العام فعليه بالرجوع إليه :

R. dc Synthèse Historique, 1920, pp. 27.

(٢) وعنوانه :

Histoire des Litératures, éd. de la Pléiade, 8 Vol.

ويتضح من هذا المجمل فكرة الداعين إلى الأدب العام فى معناه وغايته . ولكن أكثر الباحثين فى الأدب المقارن لم يستجيبوا لهؤلاء الداعين ولم يحفلوا كثيراً بدعوتهم . ذلك أن التاريخ العام للأدب . كما يدعون إليه يخرج من نطاق درس النصوص وتمحيصها إلى ميدان التجريد والتعميم . وهو أخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية التى يجب أن تستمد دائماً أصولها من الإنتاج الأدبى ذاته ، كما سبق أن أوضحنا ذلك فى أكثر من موضع من هذا الكتاب . وهذا الفارق الجوهرى هو الفاصل بين الأدب بوصفه إنتاجاً فنياً ، وبين العلوم الفلسفية والاجتماعية لاتجاهها العقلى التجريدى . فمن الممكن وضع تاريخ عام للفلسفة ، أو العلوم العقلية ، إذ ميدان البحث فيها ـ هو الأفكار وحدها . ولكن الأدب إنتاج مادته الأفكار الخاصة والمشاعر المصوغة فى تعبيرات فنية ، فسبيل الباحث فى تاريخه الرجوع إلى النصوص وتحليلها لتفهم الأفكار فى صيغتها وفى طابعها ، بدون اعتماد على القواعد العامة والأفكار التجميعة وحدها .

على أن هذه الدعوة لاتخلو من ثمرات خطيرة الشأن عظيمة الأثر فى تاريخ الفكر . ولكنا لاندعو إليها عندنا الآن ، ولما تستقر الدراسات المقارنة حق الاستقرار فى أدبنا بصفة عامة .

لهذا ينبغى أن يبقى الأدب المقارن علماً من العلوم التابعة للأدب القومى ، تشرح نواحيه الغامضة ، وتكشف عن العوامل التى تتحكم فيه ، وعن مدى نفوذه فى الآداب الأخرى .

هذا إلى جانب أن الأدب المقارن يتناول دراسة التيارات الفكرية والمذاهب الأدبية ، التى تنتشر فى الآداب عن طريق صلاتها بعضها ببعض ، كما سبق أن شرحنا فى الفصل السادس من هذا الكتاب . فإذا كان للأدب العام أهمية ينبغى أن يحفل بها لدينا الدارسون ، فيجب ألا تتجاوز ذلك النطاق ، لئلا تفقد البحوث أهميتها الأدبية ، وتضل فى شعاب التعميمات التجريدية وبحسب الأدب المقارن أن يكشف عن العناصر التى تغذى بها ذوو المواهب الأدبية ، وعن العوامل التى ساعدت على تكوين تلك المواهب بفضل ما وصل إليهم من الآداب الأخرى . وكيف مثلوا تلك الثقافات ليخرجوها للناس خلقاً آخر ذا طابع جديد ، وبحسب الأدب المقارن أن يشرح وجوه

الشبه والتفاوت بين الكتاب على حساب الثقافات وضروب الأفكار التى تسربت إليهم من وراء حدود أدبهم ، وبذا تتبين الطرق التى سلكها العقل الإنسانى فى نشدانه للتقدم ، والمناطق التى عبرها ، والديون التى اقترضها من الآداب الأخرى .

ولمثل هذه البحوث أهمية خاصة فى الأدب ، بالكشف عن تيارات العامة ، ولكنها ذات أهمية أخرى إنسانية جليلة الخطر : فمن شأنها أن تدفع الشعوب إلى التفاهم مع الشعوب ، وأن تحول دون تحكم الغرور القومى فى اتجاهاتها ، وأن تساعد على نشر لواء الإنسانية لتسير الشعوب وراءه إخواناً .

هذا إلى جانب أن الأدب المقارن ـ فى دراسته للتيارات العامة والأفكار ـ يضرب صفحاً عن الحدود الدولية واللغوية ، ليلقى ضوءاً على الإنسانية فى تطورها ، والعبقرية فى تكوينها ، والمدنية فى علاقاتها مع غيرها ، والآداب فى وحدتها العالمية . . وبذا تتهيأ خير السبل للتعاون الحق والتفاهم الصادق بين الشعوب ، عن طريق التعرف على الإتجاهات العامة والميول المشتركة للعقل البشرى .



أهم المراجع

- ١ -

أهم المراجع العربية والفارسية

رأينا - للإيجاز - أن نذكر هنا أهم المراجع التى رجعنا إليها لدراسة الموضوعات المختلفة ؛ أما النصوص الأدبية التى اتخذناها مادة للدراسة ، فإن فهرس المعارف مكمل فيها لهذا الفهرس .

الآمدى (أبو القاسم بن بشر) : الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، القاهرة ، ١٩٤٤م .

ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الأثير) المثل السائر . القاهرة ١٣٠٢هـ .

ابن الأثير (أبو الحسن على بن أبى الكرم محمد بن عبد الكريم ابن عبد الواحد الشيبانى) : الكامل القاهرة ١٢٩٠هـ .

ابن حرم (أبو محمد على بن أحمد بن سعيد) : طوق الحمامة ، القاهرة ١٣٦٩ - ١٩٥٠ .

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربى) : المقدمة . المطبعة البهية ، القاهرة .

ابن خلكان : وفيات الأعيان ، طبعة بولاق ١٢٧٥هـ - ١٨٥٩م .

ابن سينا (أبو على الحسين بن عبد الله) : رسالة القدر ، ليدن ١٨٩٩م .

ابن سينا : رسائل . ليدن ١٨٩١ .

ابن سينا : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات - وفى آخرها قصة : سلامان وأبال . ترجمها عن اليونانية حنين بن اسحق . القاهرة ١٨٠٩ - ١٣٢٦هـ .

ابن عبد ربه (شهاب الدين أحمد) : العقد الفريد ، القاهرة ١٩٣٥م .

ابن الفقيه (أبو بكر أحمد محمد الهمذانى) : مختصر كتاب البلدان ليدن ١٣٠٢هـ .

ابن المقفع (عبدالله) : كليلة ودمنة ، طبعة باريس ١٨٢٢م .

ابن إسفنديار : كتاب تنسر نامه - ترجمة على الأصل العربى المفقود عن ابن المقفع ، طبعة باريس ١٨٩٤م .

الدكتور أحمد هيكل : الأدب الأندلسى من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة ، القاهرة ١٩٥٩م .
إخوان الصفاء : رسائل إخوان الصفاء ، وخلان الوفاء ، القاهرة ١٣٢٧هـ - ١٩٢٨م .
أرسطو طاليس ، فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابى ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ١٩٥٣م .
أبو الفرج الاصبهانى : الأغانى ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .
أحمد أمين : حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهر وردى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٥٢م .
أحمد شوقى : الشوقيات ، الجزء الرابع .
البحترى (أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : ديوان البحترى ، القاهرة ١٣٢٩هـ ١٩١١م .
بديع الزمان الهمذانى : مقامات : القاهرة ١٣٤٢هـ - ١٩٢٣م .
البغدادى (بهاء الدين بن مؤيد) : التوسل إلى الترسل ، طهران ١٣١٥هـ - ١٩٣٧م .
بلعمى : ترجمة تاريخ طبرى ، طبعة لوكنوو ١٢٣١هـ - ١٨٩٦م .
البيرونى (أبو ريحان محمد بن أحمد) : تحقيق ما للهند من منقولة : لندن ١٨٨٧م .
بيهقى (أبو الفضل محمد بن الحسين) : تاريخ بيهقى ، طبعة طهران ١٩٤٥م .
الثعالبى (أبو منصور عبد الملك بن محمد) : فقه اللغة ، طبعة القاهرة ، ١٩٣٦م .
الثعالبى : يتيمة الدهر ، القاهرة ١٩٣٤م .
الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ، ١٣٦٧ - ١٣٦٩هـ - ١٩٤٨ - ١٩٥٠م .
وكذلك الطبعة الأخرى شرح وتحقيق السندوبى ، القاهرة ١٣٥١هـ - ١٩٣٢م .
الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ، ١٣٥٦ - ١٣٦٦هـ - ١٩٣٨ - ١٩٤٧م .
جامى : كليات جامى : مخطوطة فارسية ، ٢١ تصوف ، بدار الكتب بالقاهرة .

الجرباذقانى (أبو ظفر ناصح بن شرف) : تاريخ يمنى ، مخطوطة فارسية بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٦٦ .

الجمحى (محمد بن سلام) : طبقات الشعراء ، القاهرة ١٩١٣م .

الحريرى (القاسم بن على بن محمد) : مقامات الحريرى ، طبعة باريس ١٨٨٢م .

حميد الدين البلخى (أبو بكر) : مقامات حميدى ، طبعة طهران ١٢٩٠هـ - ١٨٨٣م .

خاقانى : ديوان خاقانى ، طبعة طهران ١٩٣٨م .

دولنشاه : تذكرة الشعراء . طبعة براون . لندن ١٩٠١م .

سعيد نفيسى : أحوال وأشعار أبو عبد الله بن جعفر محمد رودكى سمر قندى ، مجلدسوم ؛ طهران ١٣١٩ .

شوقى (أحمد شوقى) : الشوقيات . طبعة ١٨٩٨م .

الدكتور شوقى ضيف : التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، القاهرة ١٩٥٩م .

الطبرى (محمد بن جرير) : تاريخ الطبرى ، الحلقة الطبرى ، الحلقة الثانية ، طبعة ليدن ١٨٧٩ - ١٩٠١ .

الدكتور عبد الرحمن بدوى : الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، القاهرة ١٩٤٤م .

الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان فى الأدب العربى ، القاهرة ١٩٥١ .

الدكتور عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس : القاهرة ١٩٥٧م .

العتبى (أبو النصر محمد بن عبد الجبار) تاريخ يمين الدولة ، القاهرة ١٨٧٠م .

عوفى (محمد عوفى) : لباب الألباب ، لندن ١٩٠٣م .

فردوسى : الشاهنامه ، طبع وترجمة جول مهل .

قدامة بن جعفر (أبو الفرج) : نقد النثر (المنسوب إليه) . القاهرة ١٩٣٨م .

قزوينى (عبد الوهاب) : بيت مقالة ، طهران ١٩٢٨م .

مارون النقاش : أرزة لبنان ، بيروت ١٨٦٩م .

المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : الكامل فى اللغة والأدب . القاهرة ١٩٣٦م .

مجلة أبولو . السنة الأولى ١٩٣٢م .

الدكتور محمد صبرى : الشوقيات المجهولة ، الجزء الأول ، القاهرة ١٩٦١م .
الدكتور محمد على العريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهوردى ، القاهرة ١٩٥٩م .
الدكتور محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية .
الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .
الدكتور محمد غنيمى هلال النقد الأدبى الحديث .
الدكتور محمد غنيمى هلال : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده .
الدكتور محمد مندور : المسرح .
الدكتور محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم .
الدكتور محمد مندور محاضرات عن خليل مطران .
الدكتور محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى . القاهرة ١٩٥٥م .
المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) : مروج الذهب ، طبعة باريس ١٨٧١م .
المسعودى : التنبيه والإشراف ، باريس ١٨٩٦م .
منهورى جرى (أبو النجم أحمد) : ديوان طبع وترجمة كازيمرسكى ، باريس ١٨٨٦م .
نرشخى (أبو جعفر) تاريخ بخارى ، طبعة شيفر ، باريس .
المقرى (أحمد المقرى المغربى) نفح الطيب ، المطبعة الأزهرية ١٣٠٢هـ .
نصر الله (أبو المعالى) كليلة ودمنه . طهران ١٩٢٨م .

أهم المراجع الفرنسية والانجليزية والأسبانية

Actes da Congrés Interncienal d'Histoire Littéraire et de Littérature Comparée. Paris 1951.

Aibert Beguin: *Le Romantisme Alld, Paris 1949.*

L'Ame de I'Iran, paris 1951.

Annales du Centre Universitaire Mediterraneen, 1948-1950.

Aristote: *Rhétforique, ed. des Belles*-Letters, text établi et traduit par J.Hardy, Paris 1932.

Arnold (Matthew) : *Poetical Works, Oxford*, 1853.

Baldensperger (F.): *La Critique et I'Histoire Littéraire en France auXIX siécle,* New York 1945.

Baldensperger (F.): *Le Littérature, Création, Succés, Durée Paris* 1934.

Baldensperger (F): *Le mauvement des idées dans I'Emigration* Frarçaise de 1788 à 1815.

Baudelaire; *Oeuvres Complétes éd la Pléiade, Paris* 1934.

Bayard (J. Pierre): *Histoire des Légendes. Paris* 1955.

Bedier (Joseph) : *Les Fabliaux*, Paris 1893.

Boileau : Art Poétique, Epites, dans: *Oeuvers, Complétes*, Paris 1942.

Bouhours (Le P.) : *Entretiens d'Artiste et d'Eugène*, Paris 1791.

Braunschving: *Notre Littérature E'diée dans le Texte,* Paris 1949.

Bray (R.): *La Formation de la Doctrine Classique en France*, Paris 1931.

Bray (R.) La Précicsité et *les Précieux,* Paris 1948.

Bréhier (E.): *Transformation de la Philosophie Francaise* Paris 1950.

Bréhier (E.): *Histoire de la Philosophie*, paris 1950.

Breton (André Le): *Le Roman Francuis au XVIIIe siècle*, Paris éd Boivic, (sans date).

Briffaut (Robert): *Les Trubadours et le Sentiment Romanesques*, Paris 1945.

Brunetiére: *L'Evolution des genres dans l'Histaire de, la litterature,* Paris 1892.

La Bruyére: *Caractères, éd. Didier*, Paris, 1913.

Byron: *Poetical Works*, London, 1948.

Camus (Albert): *L'Homne Révolté,* Paris 1950.

Carré (Jean-Marie): *Goethe en Angleterre*, Paris. 1920.

Carré (Jean-Marie): *Les Voyageurs et Ecrivains Francais en Egypte,* Le Caire 1932.

Calvet (J.): *Les Types Universels dans Les Littératures*, Paris, 1932.

Castex (P.G.): *Le Conte Fantastique en France:* Paris 1951.

Cazamian (L.) Sy *Gbolis Ge et Poésie, L'Exemple anglais,* Paris .1947.

Chamard (H.) *Histoire de la Pléiade*, Paris 1939-1944, (4 Vol.).

Chakhachiri (O.) *Proche et Moyen-Orient dans l'Oeuvre de Victor Huge.* Paris 1950.

Charles navarre: *Les Grands Ecrivains Etrangers et Leur Inftuence sur la Litterature Francaise, ed Didier*, Paris 1930.

Chevrillon (A.): *Taine et la Formation de la Pensée*, Paris 1932.

Christensen (A.): *L'Jran sous les. Sassamides,* Compenhauge 1944.

Christensen (A.): *Les gestes des Rois dans les Traditions de l;Iram Antique*, Paris 1936.

Clourd, (H.): *Histoire de La Littérature Française du Symbolisme a nus Jours,* paris 1944-1949.

Cohn (Gustave): *La Vie Littéruire en France du Moyen-Age.* Paris 1949.

Gorbét (Charles): La *Litterature Russe*, Paris 1951.

Grice (Benedetto): *La poésie, Introduction à la Critique et à L'Histoire de la Poésie, et de la Littérature, Paris* 1951.

Grouzet (P): *Histoire Illustrée de la Littérature Francaise*, Paris 1916.

Denis de Rougément: *L'AGour et L'Occident*. Paris 1939.

Desonay: La *Réve Hellenique en France* Paris 1928.

Diccionario de la Litteratura Espanola, Paris 1946.

Dupouy: *Les Litératures Compaées de France et d'Allemagne*, Paris 1927.

Forster (E.M.): *Aspects of the Novel,* London 1949.

Foster (J) : *History of the Preramantic Novel. In England.* New York 1949.

Gaeton Picon : *anorama des Idees Contemporaines*. Paris 1957.

Gide (A): *Antologie, de la Poèsie Française. éd. de la Piciade,* Paris 1949.

Goethe: *Théôtre Complét, ed. de la Pléiade,* Paris 1942.

Green (F.C.) : *French Novelists, Manners and Ideas,* London 1928.

Guyard: *La Littérature Compareé,* Paris, 1951.

Hallam: *Istroduction to the Litterature of Europe, London 1872,* Vol, 4.

Harvey (P): and Heseltine (J.E): *The Oxford Companion to Classical Literature,* Oxford 1937.

Hazard (P.): *Don Quinchotte,* Paris 1949.

Hazard (P.) *La Pensée Européenne au XVIIIe Siécle*, Paris 1946.

Hazard (P.) *La Crise de la Conscience Européenne, Paris 1935-1940, 3 Vol.*

Heidegger (Martin): *Kant et la Probleme Metophysique*, Paris 1950.

Histoire des Littératures, sous la direction de Raymond Queneau éd. de la Pléiade, Larousse, P Paris 1955-1958.

Hoffman (M.): *Histoire de la Litterature Russe*, Pars 1934.

Hugo (V.): *Préface de Cromwell, if* Rug Blas, Paris 1945.

Jonstransev: *Iranion Influence on Moslem Litérature, Bombay,* 1913.

Italo Seiliano: *Les Origines des Chansons de Meste,* traduit de I'Italien Par P. Antonetti, Paris 1951.

Jacob Landau: *Studies in the Arab Theater and Cinema,* Philadeplphia 1958.

Jeanroy: *La Poésie Lvrique des Troubadours*, Paris 1934. 2 Vol.

Jeanroy : *Les Origines de lu Poésie Lyique en France au Moyen-Age,* Paris 1952.

Jose Munoz Sendino: *La Eseala de mohama, M* Madrid 1949.

Journal Asiatique, 1940-1932.

Juan Hurtoda Y J. De la Serna Y A.G. Palencia: *Historia de la Literature Espanola,* Madrid 1949.

F. Kermode: *Romantic Image*, 1952.

Laffit Houssat: *Troubadours et Cour d;Amour*, Paris 1950.

Lafiont0Bompiani: *Dictionnaire des Oeuvers.* Paris 1952-1954 (4 Vol).

La Fontaine: *Fables, éd. des Belles-Lettres*, Paris 1946.

Le Gentil (P.): *La Poésie Lyrique Espagnole et Portugaise, Rennes.* 1949.

Lalo (Charles): *Notion d'Esthétique*, Paris 1948.

Lalo (Charles): *L'Art Loin de la Vie,* Paris 1939.

Lanson: *Histoire de la Litierature Francaise*, Paris 1894.

Laserre (P.): *Le Romantisme Francais*, Paris 1916.

Leconte de Liste: *Les Poètes Contemporans dans: Derriers Poémes,* Paris 1942.

Legouis et L. Cazamian: *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris 1946.

Le Hatre (H.) *Essai sur le Mythe de Psyche? thèse? éd. de Boivin*, Paris sans date.

Letourneau: *L'Evohution Litiéraire dans les Diverses Roces. Humaines* Paris 1894.

Maeterinck: *Pélleas et Mélisande*, Paris 1944.

magre (Maurice): *Priscilla d'Alexandrie*, Paris 1925.

Maigron (Louis): *Le Roman Historique à l'Epopue Romantique*, Paris 1912.

Martino: *L'Orient dans la Litératue Francaise au XVIIe et au XVIIIe siècles.* Paris 1906.

Miguel Asin Palacios: *Escatologia Musalmana en la Divina Comedia,* Madrid 1919.

Molière: *Don Garcia de Navarre au Le Prince Joloux.*

Molière: *Le Bourgeois Gentibomme.*

le Monde (J.): 4 Janvier 1951, un article intitule *De Nauveau sur les Sources Arabes de la Divine Comédie.*

Mornet : *Histoire de la Litérature Francaise Contemporaine.* Paris 1926.

Nieoil (Allardyce): World *Drana*, London 1954.

Nyki : *Hispano-Arabic Poery*, US Baltmoie 1946.

Oear Wiide: *Berks*: London 1949.

Palenica (Angel Gonzalez): *Historia de la Literature Arabigo-Espanalo,* Madrid 1945.

Paris (G.) *La Poésie du Moyen-Age,* Paris 1895.

Pascal: *Pensées, éd. annotée par Harvet,* Paris 1925.

Pauphilet (A.): *Poètes et Romanciers du Moyen-Age, éd de la Plciade,* Paris 1934.

Pérés (H.): *L'Espagene Vue par les Voyageurs Musulmans, Paris* 1834.

Picard (R.): *Les Salons Littéraires et la Sociéte Francaise,* New York 1947.

Pidal (R.M.): *Poésia-Arabe y Poesia,* Argentina, 1946.

Pierre Belperron: *Joie d;Amour, Contribution a l'Etude des Troubadours,* Paris 1948.

Otto Rank: Don *Juan, Une Etude sur le Double,* Paris 1932.

Rene Wellek and Austin Werren: *Theory of Litetature,* 1955.

Renou (L.): *Les Littératures des Indes,* Paris 1951.
Revue des Nouvelles Littératures *6 Septembre* 1951.
Revue de l;Histoire des Religions, 1952.
Revue de Littérature Comparée, 1921, 1984, 1949.
Rimbaud (Arthur): *Heuvres*, Lauxsanne, 1957.
Roddier (H.): J.J. *Rousseau en Angleterre*, Paris 1950.
Sartre: *L'Etre et le Néant*, Paris 1943.
Sartre: *Situations*, II, III, Paris 1947-1959.
De Segur (Nicola): *Histoire de la Littérature Européenne*, 1959.
Schere (Jacques): *La Dramaturgie Classique en France* Paris 1959.
Souria (Etienne): *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*, Pais 1950.
Mme de Stael *De l'Allemagne*, Paris 1885.
Suberville (J.) *Théorie del'Art et des genres Litteraires*, Paris 1948.
Taine: *La Fontaine et ses Fables*, Paris 1947.
Texte (J.): Etude de *Litterature Européene*, Paris 1898.
Thiaudet: *Physiologie de la Critique*, Paris 1930.
Uclery (Paul): *Ouevres, éd la Pléiade*, 1957.
Van Tieghen (P.) *Le Romantisme la Littérature Europenne*, Paris 1948.
Van Tieghem (P.): *Répertoire Chronologique des Littératures Modernes,* Paris 1947.
Van Tieghem (P.) *Le Préromantisme*, 1947.
Van Tieghem (P.) *La Littérature Compareé*, Paris 1946.
Van Tieghem (Ph.): *Petite Histoire des Grandes Doctrines Litteraires.* Paris 1950.
Zellweger (R.) Les Debuts du Roman Rustique, Paris 1941.
Zola (E.): La Roman Expérimental, Paris 1928.

فهرس المعارف

نقصد من هذا الفهرس إعانة القارئ على حسن الإفادة من هذا الكتاب ، وقد حذفنا منه للإيجاز ، ما يمكن الإفادة فيه بالفهرس العام ـ فالفهرس العام للموضوعات ـ المذكور فيما بعد ـ متمم لهذا الفهرس . وقد ذكرنا هنا عنوانات النصوص الأدبية التى وردت فى الكتاب لا بوصفها مرجع فحسب ، بل لأنها بخاصة مادة الدراسة المقارنة .

(ن)

(هـ)

(و)

(ى)

فهرس الأعلام

لم نثبت فى هذا الفهرس أسماء المؤلفين للكتب التى اتخذناها مراجع : اعتماداً على فهرس المراجع واكتفينا هنا بذكر الأعلام الذين كانت آراؤهم وكتبهم مادة لدراستنا المقارنة .

(ب)

الفهرس العام للموضوعات

(١) القصة فى الآداب الغربية :

١ - فى الأدب العربى :

فى الأدب العربى القديم :

فى الأدب العربى الحديث :

كتب مترجمة

١ ـ ليلى والمجنون (أو الحب الصوفى)	عن الفارسية
٢ ـ ما الأدب (جان بول سارتر)	عن الفرنسية
٣ ـ فولتير (لانسون)	عن الفرنسية
٤ ـ بلياس وميليزاند (ماترلنك)	عن الفرنسية
٥ ـ مختارات من الشعر الفارسى	عن الفارسية
٦ ـ رأس الآخرين (مارسيل إيميه)	عن الفرنسية
٧ ـ عدو البشر (موليير)	عن الفرنسية
٨ ـ فشل استراتيجية القنبلة الذرية (ميكشية)	عن الفرنسية
٩ ـ الدعاية قوة سياسية جديدة	عن الفرنسية

الفهـــارس:

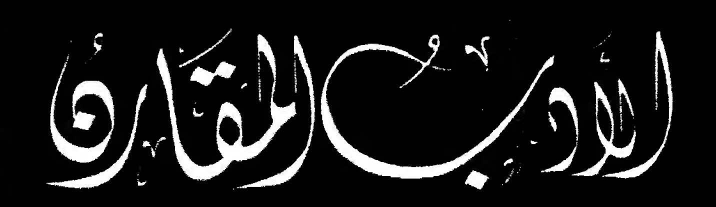
أحـــدث إصـــدارات

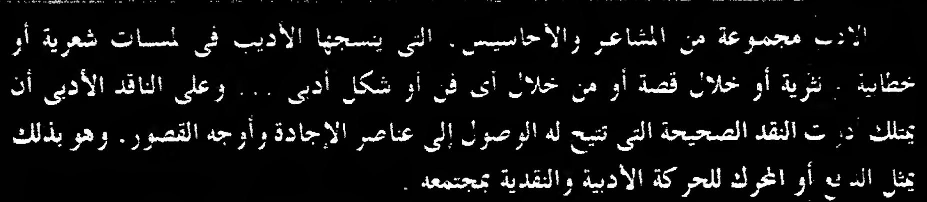
الدكتـــور

محمـــد غنيمى هـــلال

- الأدب المقارن.
- دور الأدب المقارن.
- فى النقد التطبيقى والمقارن.
- دراسات أدبية مقارنة.
- النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة.
- النقد الأدبى الحديث.
- فى النقد المسرحى.
- قضايا معاصرة فى الأدب والنقد.
- المواقف الأدبية.
- دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده.
- ليلى والمجنون.. أو «الحب الصوفى».
- الرومانتيكية.
- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية.
- ما الأدب؟ جان بول سارتر (ترجمة).


نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع





الأدب مجموعة من المشاعر والأحاسيس. التي ينسجها الأديب في لمسات شعرية أو خطابية . نثرية أو خلال قصة أو من خلال أي فن أو شكل أدبي ... وعلى الناقد الأدبي أن يمتلك أدوات النقد الصحيحة التي تتيح له الوصول إلى عناصر الإجادة وأوجه القصور. وهو بذلك يمثل الدافع أو المحرك للحركة الأدبية والنقدية بمجتمعه.

وقد كان للأدب المقارن دوره المهم الذي يلعبه من خلال التأكيد على التقارب الحضاري والثقافي بين شعوب الأرض. فيكفي اتحاد بني الإنسان على أصناف وأشكال أدبية محددة تمارس خلالها كافة أشكال الإجادة الأدبية.

وحينما يؤرَّخ للبدايات المنهجية للدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي؛ فلابد وأن يُذكر الأستاذ الدكتور/ محمد غنيمي هلال؛ لدوره في إدخال هذا الفن ضمن برامج الجامعات ومشاركته في تدريسه، وتحديده الدقيق للأسس العلمية لنظرية الأدب المقارن في العالم العربي.

ويُعدُّ كتابه الأدب المقارن أوفى مرجع في هذا المجال، رغم مرور أكثر من أربعين عامًا على صدوره لأول مرة... حتى إن كل الكتب التي جاءت بعده اعتمدت عليه بشكل رئيسي... ليس فقط لكونه يمثل نظرية الأدب المقارن؛ بل لاشتماله على مجموعة من التطبيقات التي دارت حول علاقة الأدب العربي بالآداب العالمية الشرقية والغربية، والتي جعلت منه منجمًا غنيًا للمقارنين.




6221133308304